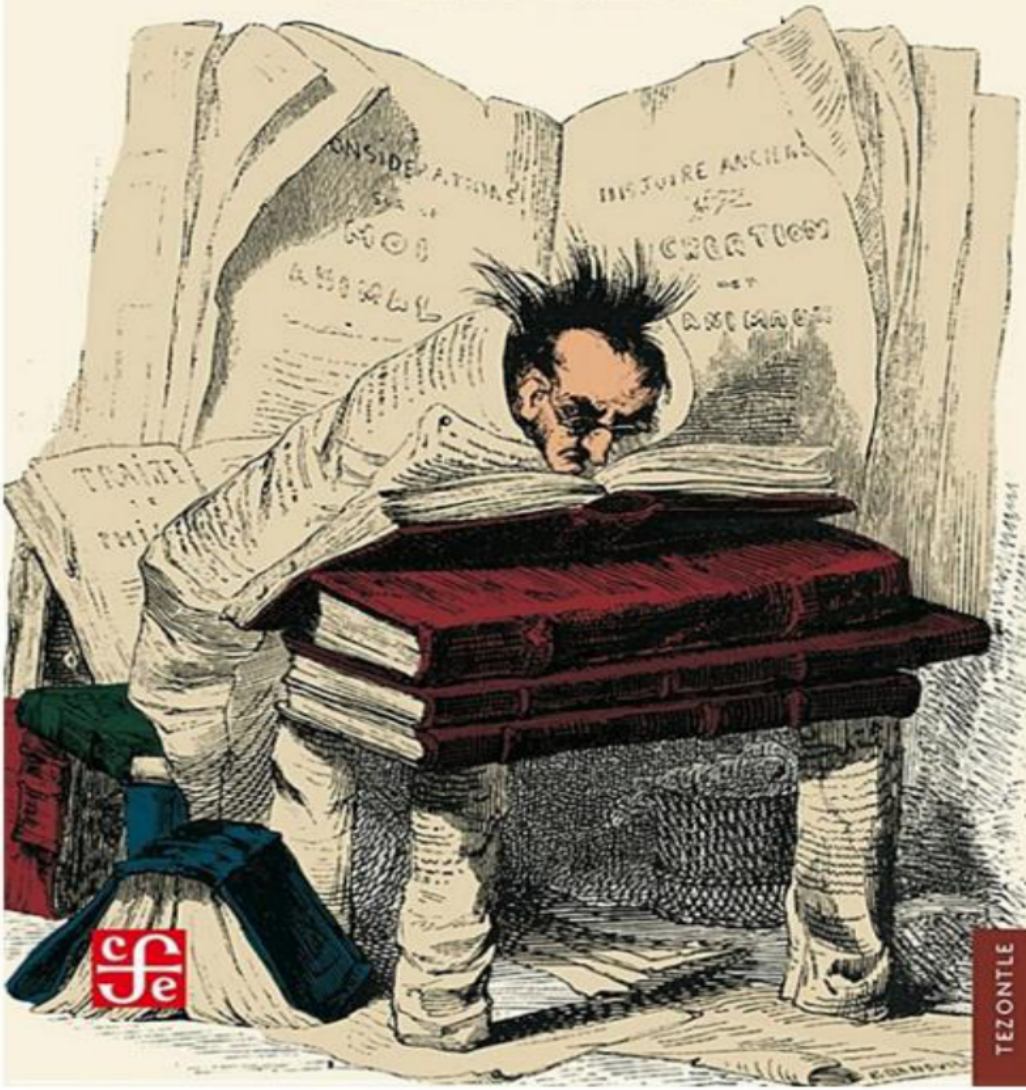
El viajero, la torre y la larva

El lector como metáfora

Alberto Manguel



Tezontle

El viajero, la torre y la larva

EL LECTOR COMO METÁFORA

ALBERTO MANGUEL

Traducción
VÍCTOR ALTAMIRANO

Primera edición en inglés, 2013
Primera edición en español (FCE), 2014
Primera edición electrónica, 2015

Diseño de portada: Paola Álvarez Baldit
Imagen de portada: J. J. Grandville, “Una larva de los libros”.
Tomado de *Vies publiques et privées des animaux (1840-1842)*.
Cortesía de la Granger Collection, Nueva York

Título original: *The Traveler, the Tower, and the Worm. The Reader as a Metaphor*

D. R. © 2014 Alberto Manguel
c/o Guillermo Schavelzon & Asoc., Agencia literaria
www.schavelzon.com

D. R. © 2014, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008

ISBN 978-607-16-2510-6 (ePub) Hecho en México - *Made in Mexico*

A Craig, con todo mi amor

Introducción

Hildegarda de Bingen, "Hombre cósmico".
Tomada de Liber divinorum operum (ca. *1170-1174*).

Cuando el traductor de una cita no se menciona, la traducción es mía.

Debido a mi falta de formación universitaria, mis hábitos lectores son menos rigurosos que los de los académicos y al proporcionar una fuente suelo omitir la página en la que se encuentra la cita original. Espero que el lector perdone mi falta, que no se debe tanto al descuido como al entusiasmo aficionado.

No hay hechos, sino sólo interpretaciones.
FRIEDRICH NIETZSCHE,
Fragmentos póstumos *

Hasta donde sabemos, somos la única especie para la que el mundo parece estar compuesto de historias. Puesto que nuestro desarrollo biológico nos hace conscientes de nuestra existencia, tratamos nuestras identidades percibidas y la identidad del mundo que nos rodea como si requirieran de un desciframiento literario, como si un código que debemos memorizar y entender representara todo lo que existe en el universo. Las sociedades humanas se basan en este supuesto: somos capaces, hasta un cierto grado, de entender el mundo en el que vivimos.

Para entender el mundo, o para intentar entenderlo, no basta la traducción de la experiencia al lenguaje. La lengua apenas se asoma a la superficie de nuestra experiencia y transmite de una persona a otra, en un código convencional supuestamente compartido, notas imperfectas y ambiguas que dependen tanto de la inteligencia meticulosa de quien habla o escribe como de la inteligencia creativa de quien escucha o lee. Con el fin de incrementar las posibilidades del mutuo entendimiento y crear un espacio más amplio de significado, la lengua recurre a metáforas que son, en última instancia, una confesión de su incapacidad para comunicar directamente. A través de las metáforas, las experiencias de un campo iluminan las experiencias de otro.

Aristóteles sugirió que el poder de una metáfora reside en el reconocimiento que evoca en el público;[1] es decir, el público debe investir el tema de la metáfora de un significado compartido particular. Las sociedades literarias, aquellas que se basan en la palabra escrita, han desarrollado una metáfora fundamental para nombrar la relación percibida entre los seres humanos y el universo: el mundo como un libro que pretendemos leer. Existen muchas maneras

de llevar a cabo esta lectura —a través de la ficción, las matemáticas, la cartografía, la biología, la geología, la poesía, la teología y un sinfín de otras formas—; sin embargo, la suposición básica es la misma: el universo es un sistema coherente de signos gobernado por leyes específicas; estos signos tienen un significado, incluso si está fuera de nuestro alcance, y, en busca de un atisbo de este significado, intentamos leer el libro del mundo.

No todas las sociedades literarias asumen esta imagen fundamental de la misma manera, y los diversos vocabularios que hemos desarrollado para nombrar el acto de la lectura reflejan, en momentos y lugares específicos, las maneras en que una sociedad específica define su propia identidad. Cicerón, refutando las suposiciones aristotélicas, advirtió contra el uso ocioso de las metáforas que sólo tuvieran por fin la ornamentación. En *Sobre el orador*, escribió que "pues así como la ropa al principio se inventó para repeler el frío y después se empezó también a usar para el adorno y decoro del cuerpo, así la traslación de una palabra se estableció por ausencia de una propia y luego se extendió por placer".[2] Para Cicerón, las metáforas nacen de la pobreza del lenguaje, es decir, de la incapacidad de las palabras para nombrar nuestra experiencia de manera exacta y concreta. El uso meramente decorativo de las metáforas es un envilecimiento de su enriquecedor poder esencial.

La sociedad desarrolla una cadena de metáforas a partir de una sola metáfora de identificación. El mundo como libro se relaciona con la vida como viaje, de tal manera que el lector se ve como un viajero que avanza por las páginas de ese libro. Sin embargo, en ocasiones, durante el transcurso de ese viaje el viajero no se involucra con el paisaje ni con sus habitantes, sino que procede, por así decirlo, de santuario en santuario; en consecuencia, la actividad de la lectura queda confinada a un espacio en que el viajero se retrae del mundo en vez de vivir en él. La metáfora bíblica de la torre que denota pureza y virginidad, utilizada para referirse a la novia en el Cantar de los Cantares y a la Virgen María en la iconografía medieval, se transforma, siglos después, en la torre de marfil del lector, con sus connotaciones negativas de inacción y desinterés por las cuestiones sociales, que se opone al lector viajero. La metáfora del viajero evoluciona y el peregrino textual se convierte al final, como todos los seres mortales, en presa del Gusano de la Muerte, una imagen ostentosa de esa otra plaga, más modesta, que carcome las páginas de los libros, devorando a la vez papel y tinta. La metáfora se vuelve sobre sí misma y, así como el Gusano devora al lector viajero, este último (a veces) devora libros, no para beneficiarse de las enseñanzas

que contienen (y de las exposiciones de vida), sino tan sólo para hincharse de palabras, reflejando así la obra de la Muerte. Por lo tanto, se ridiculiza al lector por ser una larva, un ratón, una rata, una criatura para la que los libros (y la vida) no son un alimento sino simple forraje.

Estas metáforas no siempre se disponen de manera explícita. A veces la idea se presenta a sí misma, implícita en su contexto, pero la metáfora que la iluminará permanece sin nombre. De hecho, en algunas ocasiones, como con la torre de marfil, la metáfora se crea mucho después de que la idea se presenta a la sociedad. Con la excepción de unos cuantos casos, rastrear la aparición de las metáforas resulta difícil; quizá la discusión de ciertos ejemplos en los que se presenta y desarrolla la noción detrás de la metáfora resulte más útil, más reveladora. En uno de mis primeros libros, *Una historia de la lectura*, dediqué muchas páginas a la exploración de las metáforas relacionadas con nuestro oficio; intenté rastrear algunas de las más comunes pero sentí que el tema merecía una exploración más profunda; el resultado de dicha insatisfacción es el presente volumen.

Los lectores de la palabra impresa suelen escuchar que sus herramientas son anticuadas, sus métodos obsoletos, que deben conocer las nuevas tecnologías o sufrir el abandono de la manada que galopa. Quizá. No obstante, si bien somos animales gregarios que deben seguir los preceptos de la sociedad, también somos individuos que aprenden sobre el mundo al re-imaginarlo, al ponerle palabras, al recrear nuestra experiencia a través de esas palabras. Al final, quizá sea más interesante y más iluminador concentrarse en aquello que no cambia en nuestro oficio, en aquello que define de manera radical el acto de la lectura, el vocabulario que usamos para intentar entender, como seres autoconscientes, esta habilidad única nacida de la necesidad de sobrevivir gracias a la imaginación y la esperanza.

* Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 3 vols., ed. de Diego Sánchez Meca, trad. de Luis E. de Santiago Cuervós, Tecnos, Madrid, 2007-2010.

1 Véase Aristóteles, *The Art of Rhetoric*, trad., intr. y notas de H. C. Lawson-Tancred, Penguin, Harmondsworth, ix: 3:10, pp. 235-236. [*Retórica*, trad. de Quintín Racionero, Gredos, Madrid, 1990, 9:3:10.]

2 Cicerón, *Sobre el orador*, trad. de José Javier Iso, Gredos, Madrid, 2002, lib. III. 38: 155, p. 446.

1. EL LECTOR COMO VIAJERO

La lectura como reconocimiento del mundo

> No hallarás los límites del alma, no importa la dirección que sigas, tan profunda es su razón.
>
> HERÁCLITO, fragmento 45
> (*Fragmentos*, trad. de Luis Farre, Aguilar, Buenos Aires, 1977, p. 121)

Moisés en un libro, Grandes Heures de Rohan *(*ca. *1430-1435). Cortesía de la Bibliothèque Nationale de France*.

EL LIBRO DEL MUNDO

Habiéndonos puesto vos delante este tan maravilloso libro de todo el universo para que por las criaturas

de él, como por unas letras vivas, leyésemos y conociésemos la excelencia del Creador que tales cosas hizo.

LUIS DE GRANADA,
Introducción del símbolo de la fe

En el margen izquierdo de un manuscrito francés del siglo XV,[1] una pequeña ilustración sirve de *incipit* al texto; contra un cielo azul oscuro salpicado de estrellas doradas, se ve una mujer que contempla a un bebé sujetado por una correa a su cuna. La imagen representa a Moisés en los juncos. La mujer es María, la hermana de Moisés, quien convence a la hija del faraón de que sea una nodriza judía quien cuide a Moisés; la princesa no sabe que la nodriza es Jocabed, la madre de Moisés. El niño de la ilustración es Moisés; la canasta en la que se le coloca en el río es un libro grueso, rojo y empastado. En un esfuerzo por aliar las enseñanzas del Nuevo Testamento con las del Viejo, los comentaristas medievales buscaron paralelos entre ambos, lo que proporcionó a los artistas y a los escritores de sermones una rica iconografía. La Virgen María era un reflejo de la madre de Moisés, quien recuperó su juventud después de cumplir 156 años y volvió a casarse con su esposo Amram: la virginidad de María se consideraba equivalente al nuevo estado virginal de Jocabed. Como el ángel que anunció a María el nacimiento de Cristo, Dios dijo a Amram que su esposa tendría un hijo cuya memoria "se celebrará mientras haya mundo, y no sólo entre los hebreos sino también entre los extraños". Con el fin de escapar al edicto del faraón que decretaba el asesinato de todos los niños hebreos (como haría Herodes más tarde, en la época de María), Jocabed hizo una cuna de juncos, cubrió su exterior de brea y la abandonó en las márgenes del Mar Rojo.[2] La imagen se retoma en esta exquisita ilustración, que combina la reconstrucción de la escena del Éxodo, María que observa al infante Moisés como más tarde la Virgen María observará al niño Jesús, y la promesa de que el Libro llevará a Moisés al mundo, que anuncia de manera implícita la llegada del Salvador. El libro es el recipiente que permite a la palabra de Dios viajar por el mundo; así, aquellos lectores que la siguen se convierten en peregrinos en el sentido más profundo y verdadero.

El libro es muchas cosas. Un receptáculo de la memoria, un medio para superar las limitantes del tiempo y el espacio, un lugar para la reflexión y la creatividad, un archivo de nuestra experiencia y la de los otros, una fuente de iluminación, de felicidad y, en ocasiones, de consuelo, una crónica de eventos pasados, presentes y futuros, un

espejo, un compañero, un maestro, una convocatoria de los muertos, un divertimento; el libro en sus muchas encarnaciones, de la tableta de arcilla a la página electrónica, ha servido por mucho tiempo como una metáfora de muchos de nuestros conceptos y empresas esenciales. Prácticamente desde la invención de la escritura, hace más de cinco mil años, los signos que representaban palabras que, a su vez, expresaban (o intentaban expresar) nuestro pensamiento se presentaron a sus usuarios como modelos o imágenes de cosas tan intrincadas y azarosas, tan concretas o tan abstractas como el mundo en que vivimos e incluso como la vida misma. Muy pronto, los primeros escribas debieron darse cuenta de las propiedades mágicas de su nuevo oficio. Para aquellos que han dominado su código, el arte de la escritura permitió la transmisión fiel de textos largos, de tal manera que el mensajero ya no debía depender solamente de su memoria; dotó de autoridad al texto plasmado, quizá sólo porque su existencia material ahora ofrecía una realidad tangible para la palabra hablada (y, al mismo tiempo, mediante la manipulación de esta suposición, permitió que esta autoridad se distorsionara o socavara); ayudó a organizar y a volver coherentes las complejidades del razonamiento que solían perderse en el habla, ya sea en las circunvoluciones del monólogo o en las ramificaciones del diálogo. Quizá actualmente nos sea imposible imaginar cómo se sintieron aquellos que estaban acostumbrados a requerir de la presencia corporal de un hablante presencial cuando recibieron repentinamente, en un terrón de arcilla, la voz de un amigo distante o de un rey muerto hacía mucho tiempo. No resulta sorprendente que un instrumento tan milagroso pareciera en la mente de estos primeros lectores la manifestación metafórica de otros milagros, del universo inconcebible y de sus vidas ininteligibles.

Los vestigios de la literatura de Mesopotamia son testigos tanto del sentido de asombro de los escribas como de los usos extraordinarios de este nuevo oficio. Por ejemplo, en *Enmerkar y el señor de Aratta*, compuesto en algún momento del siglo XXI a.E.C., el poeta explica que la escritura se inventó como un medio para comunicar de manera adecuada un texto de muchas palabras. “Porque la boca del mensajero estaba demasiado llena y, en consecuencia, era incapaz de entregar el mensaje, Enmerkar modeló una pieza de arcilla y fijó en ella las palabras. Antes de ese día, era imposible que las palabras se adhirieran a la arcilla.” Como afirma el autor de un himno en el siglo XX a.E.C., esta gran cualidad se vio complementada por la confianza: “Soy un escriba meticuloso que no omite nada”, asegura a sus lectores, con lo que proclama las promesas futuras de los periodistas y los

historiadores. Al mismo tiempo, otro escriba, al servicio del rey acadio Asurbanipal en el siglo XVII a.E.C., atestigua la posibilidad de manipular esta confianza: "Borraré todo lo que no plazca al rey", declara el leal sujeto con una franqueza que desarma.[3]

Todas estas complejas características que permitieron al texto escrito reproducir, a los ojos del lector, la experiencia del mundo hicieron que el receptáculo del texto (la tableta, después el rollo y el códice) se viera como el mundo mismo. La propensión humana natural a encontrar en nuestro entorno físico un sentido, una coherencia, una narrativa, ya sea mediante un sistema de leyes naturales o a través de historias imaginadas, ayudó a traducir el vocabulario del libro a uno material, otorgando así a Dios el arte que los dioses habían conferido a la humanidad: el arte de la escritura. Las montañas y los valles se volvieron parte de una lengua divina que debemos desentrañar, los mares y los ríos llevaban un mensaje del Creador y, como pensó Plotino en el siglo III, "si vemos las estrellas como si fueran letras, podemos, si sabemos cómo descifrar este tipo de escritura, leer el futuro en sus configuraciones".[4] La creación de un texto en una página en blanco se asimiló a la creación del universo en el vacío, y cuando san Juan declaró en su evangelio que "en el principio era el Verbo", definió en la misma medida su tarea de escriba y la del Autor mismo. Para el siglo XVII, los tropos de Dios como autor y del mundo como libro estaban tan arraigados en la imaginación occidental que fue posible retomarlos y reformularlos. En *Religio medici*, sir Thomas Browne hizo propios los que para ese momento ya eran lugares comunes: "Por lo tanto existen dos libros de los que recojo mi Divinidad. Además de aquel escrito por Dios, otro de su sirviente, la Naturaleza, el Manuscrito universal y público que yace en toda su extensión frente a nuestros ojos; quienes nunca lo han visto en el primero, lo han descubierto en el segundo".[5]

Si bien sus orígenes están en Mesopotamia, la metáfora precisa que relaciona la palabra con el mundo se fijó, en la tradición judía, en algún momento cercano al siglo VI a.E.C. Los antiguos judíos, que carecían casi por completo de un vocabulario que expresara ideas abstractas, solían preferir el uso metafórico de sustantivos concretos para esas ideas antes que inventar nuevas palabras para los nuevos conceptos, dotando así a estos sustantivos de un significado moral y espiritual.[6] Por lo tanto, para la idea compleja de vivir de manera consciente en el mundo e intentar obtener de él el significado con el que Dios lo dotó, tomaron prestada la imagen del volumen que contenía la palabra de Dios, la Biblia o "los Libros". Asimismo, para el entendimiento desconcertante de estar vivo, de la vida misma,

eligieron una imagen que se usaba para describir el acto de la lectura de estos libros: la imagen del camino recorrido.[7] Ambas metáforas —libro y camino— tienen la ventaja de una gran simplicidad y del conocimiento popular, y el paso de la imagen a la idea (o, como diría mi antiguo libro de escolar, del *vehículo* al *tenor*)[8] se puede llevar a cabo de manera natural y tranquila. Por lo tanto, vivir es viajar a través del libro del mundo, y leer es abrirse camino por un libro, es vivir, viajar por el mundo mismo. La comunicación oral existe casi de manera exclusiva en el presente del escucha; un texto escrito ocupa la extensión total del tiempo del lector. Se extiende de manera *visible* en las páginas previas que ya se han leído y en el futuro, en las páginas por venir, de manera muy similar a como vemos el camino que ya hemos recorrido e intuimos el que espera frente a nosotros, de manera muy próxima a la forma en que conocemos el número de años que yacen tras nosotros y (aunque no existe ninguna seguridad de esto) el número de años que tenemos por delante. Escuchar es, en buena medida, un esfuerzo pasivo; la lectura es uno activo, como el viaje. Contrario a percepciones posteriores de la lectura que le oponen la actuación en el mundo, en la tradición judeocristiana la lectura de palabras genera acción: "Escribe la visión —dice Dios al profeta Habacuc—, y declárala en tablas, para que corra el que leyere en ella".[9]

El libro de Ezequiel, que probablemente se compuso un siglo después de las profecías de Habacuc, ofrece una metáfora aún más clara del mundo legible. En una visión, Ezequiel ve los cielos abrirse; entonces aparece una mano que sostiene un rollo de pergamino que se extiende ante él: "estaba escrito por delante y por detrás; y había escritas en él endechas y lamentaciones y ayes".[10] El profeta debe comer este rollo para así poder hablar con las palabras ingeridas a los hijos de Israel. San Juan de Patmos retomará prácticamente la misma imagen. En el Apocalipsis, un ángel desciende del cielo con un libro abierto. "Toma, y cómelo —dice el ángel—; y te amargará el vientre, pero en tu boca será dulce como la miel".[11]

Las imágenes de Ezequiel y de Juan dieron origen a una gran biblioteca de comentarios bíblicos que, a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento, vieron en este doble libro una imagen de la doble creación de Dios, el Libro de las Escrituras y el Libro de la Naturaleza, los cuales debemos leer y en los que estamos escritos. Los comentaristas talmúdicos asociaban el doble libro con las dos tabletas de la Torah. De acuerdo con la *midrash*, la Torah que Dios entregó a Moisés en el monte Sinaí era tanto un texto escrito como un comentario oral. Durante el día, cuando había luz, Moisés leía el texto

que Dios había escrito en las tabletas; en la oscuridad de la noche estudiaba el comentario que Dios había dicho cuando creó el mundo.[12] Los talmudistas entienden el Libro de la Naturaleza como la glosa oral de Dios sobre su propio texto escrito. Quizá por esta razón, en el siglo II, Filón de Biblos declaró que el dios egipcio Tot había inventado al mismo tiempo el arte de la escritura y el de la composición de comentarios o glosas.[13]

San Juan devora un libro. Jean Duvet, El Apocalipsis *(1561).*
© Trustees of the British Museum.

Para san Buenaventura, en el siglo XIII, el libro de Ezequiel era tanto la palabra como el mundo.

> Dios —dice Buenaventura— creó este mundo perceptible como un medio de autorrevelación, de tal manera que, como un espejo de Dios o de la huella divina, conduzca al hombre al amor y a la adoración de su Creador. En consecuencia, existen dos libros, uno escrito dentro, y esto es [inscrito por] el Arte y la Sabiduría eternos de Dios; el otro está escrito en el exterior, y éste es el mundo perceptible.[14]

Enfrentados con la doble creación divina, se nos confía el papel de lectores, para seguir el texto de Dios e interpretarlo usando todas nuestras habilidades. Para Buenaventura, la tentación continua, la verdadera tentación *demoniaca*, se expresa en las palabras que la serpiente dirige a Eva en el Edén: "Seréis como Dios".[15] Es decir, en vez de desear servir a Dios como lectores, queremos ser como Dios mismo, autores de un libro propio.[16]

San Agustín volvió esto explícito en sus *Confesiones*, usando como ejemplo su propia experiencia infantil. ¿Cómo es posible, pregunta, que la lectura de las "ficciones de los poetas" nos seduzca con lo falso y nos aleje de la verdad de Dios? El oficio de la lectura y la escritura "es absolutamente mejor", pero puede hacernos creer en esta "demencia".[17] De acuerdo con Agustín, los seres humanos obedecen estrictamente "los pactos sobre las letras y las sílabas recibidos de los primeros hablistas y, en cambio, descuidan los pactos eternos de salud perpetua recibidos" de Dios mismo. Por lo tanto, nuestra tarea consiste en equilibrar la experiencia de las ilusiones placenteras que crean las palabras de los poetas con el conocimiento de que *son* ilusiones; gozar de la traducción a palabras de lo que es posible sentir y conocer en esta Tierra y, al mismo tiempo, distanciarnos de ese conocimiento y de ese sentimiento con el fin de leer con mayor claridad los contenidos de la palabra de Dios escrita en sus libros. Agustín distingue entre la lectura de lo falso y la de lo verdadero. Para él, la experiencia de leer a Virgilio, por ejemplo, conlleva todos los problemas materiales de la lectura de los textos sagrados y una de las preguntas que es necesario resolver es el grado de importancia que un lector tiene permitido otorgar a cada uno. "Se me obligaba a retener los errores de no sé qué Eneas, olvidado de los míos, y a llorar a Dido muerta, que se suicidó por amores, mientras yo, miserabilísimo, me sufría a mí mismo con ojos enjutos, muriendo para ti con tales cosas, ¡oh, Dios, vida mía!"[18] El camino literario físico que toma Eneas se convierte en el metafórico camino equivocado de la vida de Agustín, mientras que el libro en que lee sobre él puede ser (pero no lo logra) un espejo de su merecido arrepentimiento.

La lectura de la Biblia tiene la misma función metafórica. “Entre los caminos de la Biblia y aquellos de sus lectores —escribió el novelista israelí del siglo XX Yehuda Amijai— las palabras de las Escrituras son el primer espacio a cruzar: el primer peregrinaje es el de la lectura.”[19] La Biblia es un libro de caminos y peregrinajes: la salida del Edén, el Éxodo, los viajes de Abraham y de Jacob. En el penúltimo capítulo del Pentateuco, las últimas palabras son “hollarás sobre sus alturas”, es decir, seguir viajando, hacia la Jerusalén terrena o hacia esa otra ciudad celestial. Caminar, deambular, pasear (en inglés *saunter*, del francés antiguo *Sainct'Terre*, la Tierra Santa)[20] es hacer un uso activo de las palabras de la Biblia, así como leer es viajar. Esta analogía se vuelve explícita en las representaciones de lectores que convierten las palabras sobre la página en acciones terrenas, desde san Antonio (quien tomó las palabras en Mateo 19 de manera literal y partió al desierto sin otra cosa que las palabras del Evangelio)[21] y el profeta Amós (quien “lee” sus visiones al pueblo de Israel)[22] hasta el peregrino de John Bunyan que sueña a un hombre “que vuelve la espalda a su casa, con un libro en la mano y una gran carga en la espalda”.[23] Avanzamos por un texto como lo hacemos por el mundo, pasamos de la primera página a la última a través del paisaje que se despliega; a veces empezamos a medio capítulo, otras no llegamos al final. La experiencia intelectual de atravesar las páginas mientras leemos se vuelve una experiencia física, que llama a todo el cuerpo a entrar en acción: las manos dan vuelta a las páginas o los dedos se desplazan por el texto, las piernas prestan soporte al cuerpo receptivo, los ojos miran en busca de significado, los oídos vueltos al sonido de las palabras en nuestra mente. Las páginas próximas prometen un punto de llegada, un destello en el horizonte; las páginas ya leídas abren la posibilidad del recuerdo, y en el presente del texto existimos suspendidos en un momento de cambio constante, una isla de tiempo que brilla entre lo que sabemos del texto y lo que yace frente a nosotros. Todo lector es un Crusoe de sillón.

William Blake, "Christian lee su libro". Tomado de las ilustraciones de Blake para El progreso del peregrino, de John Bunyan *(*ca. *1824)*.

Esto se vuelve evidente en el entendimiento que Agustín tiene de la relación entre el acto de la lectura y el paso demasiado rápido por la vida. "Supongamos que voy a recitar un canto sabido de mí", sugiere en las *Confesiones*.

> Antes de comenzar, mi expectación se extiende a todo él; mas en comenzándole, cuanto voy quitando de ella para el pasado, tanto a su vez

> se extiende mi memoria y se distiende la vida de esta mi acción en la memoria, por lo ya dicho, y en la expectación, por lo que he de decir. Sin embargo, mi atención es presente, y por ella pasa lo que era futuro para hacerse pretérito. Lo cual, cuanto más y más se verifica, tanto más, abreviada la expectación, se alarga la memoria, hasta que se consume toda la expectación, cuando, terminada toda aquella acción, pasare a la memoria.

Para Agustín, el acto de la lectura es un viaje por el texto que se lee, que clama para la provincia de la memoria el territorio explorado, mientras, en el proceso, el paisaje inexplorado frente a nosotros disminuye gradualmente y se convierte en territorio conocido.

> Y lo que sucede con el canto entero —continúa Agustín— acontece con cada una de sus partecillas, y con cada una de sus sílabas; y esto mismo es lo que sucede con una acción más larga, de la que tal vez es una parte aquel canto; esto lo que acontece con la vida total del hombre, de la que forman parte cada una de las acciones del mismo; y esto lo que ocurre con la vida de la humanidad, de la que son partes las vidas de todos los hombres.[24]

La experiencia de la lectura y la experiencia del viaje por la vida son reflejo la una de la otra.

Sello de un cilindro de jadeíta que muestra a Gilgameš envuelto en un combate contra un león (periodo acadio, ca. *2350-2150 a.E.C.). Objeto 30-12-25, tomado de una expedición conjunta del British Museum y la University Museum Expedition a Ur, Irak. Cortesía del University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*.

EL VIAJE POR EL TEXTO

> Con el tiempo reconoció la historia de su pérdida como el fin de su viaje.
>
> *Epopeya de Gilgameš*

Cuando Agustín escribió las *Confesiones*, la idea del lector como viajero ya era muy añeja. Si bien Agustín no podría haberlo sabido, el lector viajero aparece en una de nuestras narraciones más antiguas, la *Epopeya de Gilgameš*, escrita por primera vez hacia 1750 a.E.C., refinada y reensamblada cerca de dos siglos después. La composición revisada, conocida como la versión ninivita, se encontró inscrita en once tabletas de arcilla.[25] En los primeros versos de la primera tableta, el poeta presenta a su héroe, el gran rey Gilgameš, y la maravilla que construyó, la ciudad fortificada de Uruk. Luego el poeta se dirige al lector:

> Observa estos muros, ¡justos como una red para aves!
> Considera su base, ¡qué incomparable!
> Siente los bloques del umbral, ¡traídos desde lejos!
> Avanza hacia el Templo, la Casa de Ishtar,
> ¡que ningún otro rey, nadie más, fue capaz de imitar!
> Escala y paséate por los muros de Uruk,
> inspecciona sus fundamentos, observa las líneas de los ladrillos:
> ¿acaso no fueron horneados a mano?
> ¿Acaso no fueron los Siete Sabios quienes pusieron la base?
> Trescientas hectáreas de ciudad y el mismo número de jardines,
> y el mismo número de suelo virgen pertenece al Templo.
> ¡Contemplad! ¡En estas mil hectáreas verás a toda Uruk!
>
> Vete ahora y busca la urna de cobre,
> da vuelta al aro de bronce,
> abre el compartimiento secreto,
> y saca las tabletas de lapislázuli para leer
> cómo Gilgameš pasó sus muchas pruebas.[26]

El poeta se dirige al lector, lo urge a mirar, considerar, sentir, avanzar, escalar, pasear, inspeccionar, buscar, abrir, sacar y leer. En un círculo vertiginoso que se perpetúa a sí mismo, se dice al lector que viaje por la ciudad de la que está leyendo, con el fin de descubrir un texto (el mismo que ahora tiene en sus manos) que le dirá cómo cumplir con una serie de tareas para aprender sobre las aventuras del rey Gilgameš. Cuando comenzamos nuestra lectura, ya obedecemos el

requerimiento del poeta; ya formamos parte del poema. Desde las primeras palabras de la primera tableta, nosotros, los lectores, nos convertimos en los compañeros de viaje de Gilgameš.

Obviamente es necesario hacer una distinción entre los primeros lectores del poema y nosotros que lo leemos en el siglo XXI. La *Epopeya de Gilgameš*, escrita en el dialecto acadio del segundo milenio a.E.C., probablemente sea una refundición de un conjunto de poemas acadios previos, basados a su vez en textos sumerios antiguos. Se puede decir que la epopeya, en la forma en que la conocemos, se compuso durante varios siglos, y al final un sacerdote estudioso, cuyo nombre nos ha llegado en la forma de Sîn-leqi-unninni, la revisó y le dio forma. Seguramente sus primeros lectores estaban familiarizados con la historia y siguieron las andanzas del rey Gilgameš y de sus amigos como si el poema fuera una crónica histórica o documental estricta. Sin embargo, con el paso de los siglos, esta familiaridad adquirió una lectura mítica caleidoscópica. Es necesario recordar que Mesopotamia era una sociedad multilingüe —o varias sociedades multilingües—, de tal manera que, por ejemplo, a finales del tercer milenio e inicios del segundo antes de la Era Cristiana, los jueces sumerios llevaban registros en acadio (y no en su propia lengua) de los testimonios presentados a la corte, y los documentos legales continuamente estaban acompañados de su traducción. El reparto y la sobreposición de, cuando menos, dos lenguas y culturas cambiaron y se enriquecieron con las interpretaciones paralelas que los siglos trajeron de las historias antiguas. Por ejemplo, el dios Enlil, una divinidad que suele estar presente en las narraciones mesopotámicas (se asocia con Ninurta, el dios guerrero, en la *Epopeya de Gilgameš*), no era para los sumerios del segundo milenio el protector de ninguna ciudad específica, sino un dios todo inspirador y ecuménico. En contraposición, para los acadios era una fuerza destructiva, responsable de monstruosas inundaciones. Así, los primeros leían el aliento sagrado del dios como dador de vida; los segundos, como uno que la quita. En el primer milenio, con la preeminencia de los reyes amorreos, se agregaron nuevas capas de significado a los viejos vocabularios y, bajo la influencia de la cultura védica de la India y de la cultura aramea de Siria, personajes como Enlil adquirieron características nuevas e inesperadas.[27] A los ojos de las siguientes generaciones, las historias crecieron y cambiaron, no tanto mediante la reescritura y la relectura, sino mediante la adición de capas contextuales que gradualmente se sobrepusieron a las previas, las enriquecieron o las eliminaron.

El paisaje por el que Gilgameš y sus lectores viajaron —los

desiertos que rodean la ciudad de Uruk y, más allá, las montañas, los bosques y las arboledas— cambió conforme los lectores mismos cambiaban, y con ello el acto mismo de viajar por la historia. El asombro que experimentaron los primeros receptores del texto, a quienes los escribas lo leían en voz alta, mientras sentían que habían sido invitados a compartir las aventuras reales, gradualmente se convertiría en un ejercicio de memoria colectiva, así como en un placer estético, una capacidad para evaluar la técnica narrativa perfeccionada por generaciones de lectores y escuchas. Aún se solicitaba al público que acompañara a los héroes en su arriesgado viaje, pero después de muchos viajes la magia debió parecer más anodina, las aventuras matizadas por la alegoría religiosa, el poema acompañado por las glosas filosóficas y los comentarios eruditos. En los días de las grandes civilizaciones mesopotámicas, ya sea en la época de la caída de Ur, hacia el año 2000 a.E.C., o de la caída de Babilonia, cerca de 1600 a.E.C., la *Epopeya de Gilgameš* siguió siendo, sin duda, materia de asombro, pero también un punto de referencia, una piedra de toque para las muchas culturas sobrepuestas: lo que hoy llamaríamos un clásico.

Todas esas generaciones de lectores, así como la nuestra, comparten cuando menos una característica particular. El rey Gilgameš, se dice al público desde un inicio, completó desde hace mucho tiempo su viaje terreno, y el poeta (como prueba la última de las once tabletas) compuso hace mucho las últimas palabras de su crónica. Sin embargo, el lector aún tiene que partir, pero con la ventaja (o desventaja) de conocer tanto la ruta como el destino final. El texto creó el paisaje por el que se viajará y eliminó la distancia real entre los lugares y los esfuerzos concomitantes del viaje físico. Para el siglo XVIII a.E.C., el hecho de que el lector y el escritor se unan por el oficio de las palabras se enunció de manera explícita, de tal manera que la lectura y la escritura se convirtieron conscientemente en un medio de transporte por el espacio. “Bulattal me trajo tus nuevas —dice una carta escrita a inicios de la década de 1700 a.E.C. en las montañas de Zagros y enviada al establecimiento de Shemshara— y estoy encantado: sentí como si nos hubiéramos encontrado y te hubiera abrazado.”[28] Las palabras en la tableta llevaron a su escritor al destino por la ruta que el texto había trazado; de esta manera, el lector se convierte en el viajero privilegiado del texto.

Aun así, desde los primeros días de *Gilgameš*, se puede decir que si bien los lectores somos viajeros, no somos pioneros: el camino que tomamos ya ha sido pisado y los mapas del campo se han trazado ya (incluso cuando en los días del hipertexto, en algunos casos, el lector

pueda modificar los mapas). Al ser conscientes de la superación de las limitantes de la geografía física y el tiempo histórico, los lectores permiten otra geografía y otra historia conforme avanzan por el texto, un espacio y un tiempo que pertenecen a la narrativa textual y que se recrean en los ojos de los lectores.

Lo anterior fue cierto y lo sigue siendo. A pesar de las normas retóricas de la composición que intentan limitar o gobernar la construcción del tiempo y el espacio narrados, los lectores se vuelven cada vez más conscientes del juego de la "suspensión de la incredulidad" del que participan cuando el escritor los fuerza a aceptar las nuevas leyes físicas del mundo de cada libro. Los lectores deben aceptar que es posible cruzar amplios territorios de la imaginación en un párrafo y que pueden pasar siglos en una sola oración. Se les puede hacer permanecer en un lugar por docenas de páginas o pueden pasar una eternidad literaria en el transcurso de un solo volumen. La experiencia lectora es un reflejo de la impresión oscilante de estar en este mundo de ensueño, de distancia y proximidad, de pasado, presente y futuro. Como el rey de Liliput, que es consciente del paso del segundero en el reloj, o como las almas en el cielo de Dante, para las que todo el espacio es un mismo punto, en su lectura, los lectores experimentan los indicios de la irrealidad de cada día, la elasticidad del tiempo o las formas cambiantes del espacio. Ya sea que deambulemos por ciudades irreales o entremos en países desconocidos, ya sea que intentemos llegar a las costas de Ítaca o nos larguemos para el Territorio, ya sea que descubramos el hielo por primera vez o se nos prometa una excursión eternamente pospuesta al faro, nuestras rutas están marcadas y siempre está disponible un guía (confiable o no) que nos recuerda los momentos que duraron días o años y los paisajes demasiado pequeños o demasiado vastos para la comprensión.

Después de la muerte del amado compañero de Gilgameš, Enkidu, Gilgameš decide viajar al Reino de los Muertos para encontrarlo y el lector lo acompaña. "¿Cuál es el camino al Reino de los Muertos? —pregunta Gilgameš—. ¡Debo conocerlo! ¿Es acaso el mar?, ¿las montañas? ¿Allí iré!"[29] Lo mismo hará el lector, partiendo de la que es una de las primeras narraciones de inframundo de nuestra historia; combina el conocimiento y el dolor de la pérdida, el deseo enloquecido de revertir el tiempo y devolver a los muertos, la convicción irreal de que más allá del horizonte existe un lugar donde podremos encontrar lo que nos falta y donde todo estará bien. El mar y las montañas son los paisajes que conocemos, y desde la altura de las montañas y más allá del mar, Gilgameš viajará (y también

nosotros, los lectores), a través del poema, desde la primera hasta la última tableta o página. La lectura nos permite experimentar nuestras intuiciones como hechos y transformar el movimiento a través de la experiencia en un paso reconocible a través del texto.

EL CAMINO DE LA VIDA

> Si no considerares el camino de la vida.
>
> Proverbios 5:6

Unos tres mil años después de la *Epopeya de Gilgameš*, Dante nos dice que, a mitad del camino de la vida, se encontraba en una selva oscura. Allí comienza la que quizá sea la narración de viaje más famosa de la literatura occidental, una que nos llevará —a los lectores de Dante— por tres reinos del otro mundo que, gracias a las palabras de Dante, han adquirido una geografía permanente y tangible en nuestra imaginación. En las sociedades que tienen sus raíces en el cristianismo, hablar del infierno, el purgatorio y el paraíso es hacer uso, consciente o no, de la bitácora de Dante. Desde la selva oscura en donde se extravía la ruta, una zona "tan amarga casi cual muerte", el lector acompaña a Dante en su descenso a los círculos del infierno y su elevación por las explanadas purificadoras y a través de los cielos hasta el Empíreo. Volver a pensar en esa selva, nos dice Dante —una selva salvaje, áspera y fuerte—, renueva en su mente el miedo que sintió en ese momento, un miedo que el lector ahora también está obligado a sentir. Aun así, sin importar cuán difícil sea la tarea, Dante sabe que debe decir las cosas que vio, "por tratar del bien que allí encontré".[30] Para el lector hay un regalo implícito en esta intención declarada: es por nosotros que Dante se fuerza a regresar a la escena de sus arriesgados viajes, es por nosotros que volverá a seguir el arduo camino que lo condujo a las profundidades de la Tierra y a las alturas de los cielos, por nosotros que luchará para alcanzar nuevamente el momento de la visión suprema. "Es menester que sigas otra ruta",[31] dice Virgilio a Dante en su primer encuentro, y ofrece a su pupilo una ruta que no es la que Dante había pensado, de la selva oscura directo a la cima de la montaña sagrada, sino una a través de los reinos del Otro Mundo, viendo y sufriendo primero con su cuerpo y luego con su mente y a través de su poesía. Desde las primeras palabras del primer canto, nosotros, los lectores de ese viaje, nos convertimos en los compañeros de viaje de Dante.

Entrada a la selva de los suicidas. Canto XIII de la Divina comedia *en* Opere di Dante Alighieri, *A. Zatta, Venecia, 1757. Cortesía de la University of Pennsylvania Rare Book and Manuscript Library*.

Igual que en la *Epopeya de Gilgameš*, nuestro papel como lectores difiere de aquel del peregrino y del poeta. "Nel mezzo del cammin di nostra vita": entendemos que estas primeras palabras son el punto de partida de la narración, pero esto sólo es verdad en un sentido literal. En sí mismo, el viaje comenzó mucho antes. El inicio que se nos da para la lectura ya está *a mitad del camino de nuestra vida;* es sólo en

este punto medio que se nos invita a unirnos al viajero, después de haber recorrido un buen trecho, mucho antes del inicio del libro, a través de paisajes y episodios de la vida temprana que Dante ha elegido no relatar en la *Divina comedia*. Comenzamos el viaje en lo que la retórica medieval formalizó como *in media res*, en medio de la cosa misma.

En otro sentido importante también se nos priva de un inicio real. La acción referida en "mi ritrovai per una selva oscura" ("en una selva oscura me encontraba") tuvo lugar hace mucho tiempo, en el pasado pecaminoso de Dante. En este momento han terminado las aventuras ya, el terror y la sorpresa son recuerdos distantes, el arrepentimiento y la revelación ya ocurrieron, y el peregrino ha regresado a la Tierra, listo para dar su testimonio. (En términos medievales, *peregrinaje* denotaba el viaje a un santuario y de regreso, no en un solo sentido.) Aunque el viaje haya sido peligroso, los reinos desconocidos, el resultado imprevisto, ya todo se ha resuelto, la meta se ha alcanzado, el retorno a buen puerto ha ocurrido (y todo esto queda implícito en las primerísimas palabras del poema). Como sabe el lector, para que el poema exista es necesario que el peregrino haya vivido, como los mensajeros de Job, para contar la historia.

Por lo tanto, como lectores del poema de Dante, somos testigos privilegiados. Desde el inicio se nos promete un resultado afortunado, pues ése es el significado del título, *Comedia:* una historia con un final feliz. Sabemos que para el final del último canto del *Paraíso* el viajero habrá llegado a su destino y estará listo para regresar a casa; de hecho, que ha regresado a casa para hacer un relato de él en papel. Sin embargo, a diferencia de los lectores que desde su primera aventura son conscientes, en cierta medida, de la disposición de la *Divina comedia*, Dante, perdido en la selva oscura, desconoce lo que le espera: las tres bestias oscuras que bloquearán su camino, la presencia fantasmal que se revelará como su guía designado, las almas abominables y dichosas que lo esperan, el gozo último e inefable con que se recompensarán sus prodigiosas aventuras.

Con todo este conocimiento y con una ventaja tal, ¿seremos nosotros, los lectores, iguales en la hazaña? ¿Seremos capaces de convertirnos en compañeros de viaje dignos de un aventurero tan extraordinario? Para cumplir con su viaje, como sabemos, Dante el hombre tuvo que convertirse en Dante el peregrino, quien a su vez se convirtió en Dante el poeta, el cronista de sus aventuras. Asimismo, nosotros, seguidores del viaje de Dante, que aceptamos el papel que se nos ha asignado, debemos, a nuestra vez, perder nuestra identidad ordinaria y convertirnos también en peregrinos, transformarnos

mediante el acto de la lectura en personajes necesarios para la historia, a quienes Dante se dirige, una y otra vez, para guiarnos, instruirnos, rogarnos que reflexionemos y hagamos nuestro esfuerzo más ilustrado.

> Todo camino que lleve a una realización espiritual —escribió el historiador del arte del siglo XX Titus Burckhardt— exige de cualquiera que se aventure en él que abandone el usual *yo* para convertirse verdaderamente en uno mismo, una transformación a la que acompaña el sacrificio de las riquezas obvias y las pretensiones vanas; es decir, el sacrificio de la humillación, de la lucha contra las pasiones que conforman a ese viejo *yo*.[32]

Ciertamente éste es el caso de Dante el peregrino, pero también es cierto del lector. Con el fin de seguir a Dante, debemos desnudarnos de nuestra identidad cotidiana, debemos hacer a un lado las comodidades del sentido común y las referencias familiares, debemos sacrificar las nociones sólidas y reconfortantes de la realidad fáctica y debemos someternos humildemente a las normas y resoluciones establecidas por el poeta para nuestra guía. Sin embargo, ¿es posible?

Dante es muy consciente de las dificultades al respecto y cuando está a punto de entrar al Primer Cielo, guiado por la terrible sonrisa de Beatriz, se dirige a sus lectores, sus compañeros de viaje, para advertirles:

> Oh, vosotros que en una barquichuela
> deseosos de oír, seguís mi leño
> que cantando navega hacia otras playas,
>
> volved a contemplar vuestras riberas:
> no os echéis al océano que acaso
> si me perdéis, estaríais perdidos.[33]

E. R. Curtius, quien llevó a cabo una breve historia de la metáfora del mundo como libro en su famoso estudio sobre la persistencia del imaginario clásico en la literatura europea,[34] señala que fueron muchos los poetas latinos que compararon el oficio de la escritura con el de la navegación: Propercio, Manilio, Horacio y Estacio, entre muchos otros. En el segundo libro de las *Geórgicas*, Virgilio habla de izar las velas ("vela dare") y hacia el final del cuarto de bajarlas ("vela trahere").[35] Este movimiento circular que inicia y termina con el acto de hacerse a la mar es esencial para la idea de viajar por el texto. Las narrativas de viaje, fácticas o alegóricas, comparten esta característica: su conclusión está implícita en ellas y su punto de partida supone un

punto de llegada. Toda narración de viaje declara "en mi principio está mi fin", pues, una vez que ha llegado, el viajero volverá a comenzar el viaje al narrar sus aventuras. De hecho, el propósito mismo del peregrinaje de Dante es volver a comenzar; en esta ocasión con palabras ardientes y no con pasos temerosos. "Por mi salvación has soportado / tu pisada dejar en el infierno", dice Dante de Beatriz; lo mismo podrían decir de él sus lectores. El viaje se hizo para nosotros, por el bien de nuestra historia.

Por lo tanto, la historia de Dante es tanto un paisaje como un mapa; o mejor aún, un conjunto de paisajes cuyo mapa se despliega conforme el viajero avanza por él, caminando y escalando, volando en las espaldas de un monstruo o remando por aguas infernales, guiado por Virgilio o Estacio hacia la cima del monte Purgatorio o llevado intemporalmente a través de los cielos por Beatriz. Las descripciones que Dante hace de los reinos que cruza son tan precisas, tan vívidas, tan cartográficamente precisas que, cuando tenía veinticuatro años, Galileo, quien claramente no era el menos empírico de los hombres, pudo dictar dos ponencias científicas, en 1588, sobre la situación y el tamaño del infierno de Dante.

> Si ha sido difícil y admirable —escribió Galileo— que los hombres hayan logrado, después de extensas observaciones, vigilias eternas y peligrosos viajes por mar, medir y establecer los intervalos entre los cielos, sus rápidos movimientos y también los lentos, y sus relaciones, y el tamaño de los cuerpos celestes ya sean cercanos o distantes, y los sitios de la tierra y el mar (todas éstas, cosas que, ya sea por completo o mayoritariamente, están a la disposición de nuestros sentidos); entonces, cuán más maravilloso debemos considerar el estudio y la descripción del sitio y el tamaño del infierno, mismo que, enterrado en las entrañas de la Tierra, oculto de nuestros sentidos, es desconocido para todos y está más allá de nuestra experiencia.[36]

Para Galileo, igual que para Dante, es posible que el lector trace una cartografía del mundo imaginario, en la misma manera que del mundo físico, y la explore. Este libro es un mundo por el que podemos viajar porque el mundo es un libro que podemos leer.

Sin embargo, para un lector existen muchas maneras de viajar. Dante, lector tanto de Agustín como de Virgilio, era consciente del abismo que existía entre los afectos provenientes de la lectura literaria y aquellos que los libros de Dios debían despertar. La *Divina comedia* puede entenderse como el proceso por medio del cual se aprende el paso de uno a otro: de la aprehensión intelectual y afectiva de Virgilio (y de los otros libros en la biblioteca de Dante) al drama de la vida de Dante, cuyo autor es Dios. Sin duda, para Dante, uno de los libros de Dios no se puede leer sin la ayuda del otro: el mundo y la palabra son

reflejos metafóricos el uno de la otra, y aunque las habilidades intelectuales no bastan, e incluso pueden resultar un obstáculo para la revelación auténtica, un lector experimentado puede adquirir la capacidad de autoconsciencia que permitirá a Dante (como Virgilio le dice cuando lo deja en las manos de Beatriz) coronarse y mitrarse.[37] Antes de salir de la selva oscura, las delicias de la tierra ejercían una atracción mayor sobre Dante que las delicias prometidas del cielo, e incluso mientras lamentaba el cuerpo pasajero de su Beatriz, era incapaz de leer en sus runas mortales la imagen de su belleza superior después de su transfiguración. Conforme Dante el peregrino avanza por los tres reinos perceptibles, la imagen poética o intelectual del mundo como texto se vuelve cada vez más concreta y mezcla las características de la belleza terrenal con la celestial, hasta que adquiere lo que Dante llama "la forma universal"[38] y se convierte en la metáfora final. Para Dante, cuando alcanza la visión prometida en el Empíreo, después de ver el paraíso como una sucesión engañosa de cielos —con forma de una luz bendita, una rosa, una rueda dentro de una rueda—, la realidad última demuestra ser la imagen de un libro.

Por lo tanto, el peregrinaje de Dante no sólo es un acto de viaje material, un desplazamiento en el espacio, sino también en el tiempo, como con la lectura que Agustín hace del salmo. A diferencia del viajero físico que simplemente sigue el camino, conforme avanza por el camino de la primera a la última página, Dante el peregrino, como un lector curioso y reflexivo, se permite regresar, desandar el territorio explorado, recordar, predecir y asociar eventos pasados, presentes y futuros, pasando las páginas de los escritos de Dios, donde "lo que en el mundo se desencuaderna" está "atado con amor en un volumen".[39] Sin embargo, es necesario señalar que Dante no puede leer este libro que corona, pues en la presencia de su visión final sus habilidades verbales han de ser "más cortas […] que las de un niño que aún la leche mama".[40] (Dos siglos después de Dante, se comisionó a Sandro Botticelli que ilustrara toda la *Divina comedia*. Nunca terminó su obra. Como si esto fuera un eco de la imposibilidad manifiesta de Dante para decir perfectamente con palabras la revelación divina, Botticelli pareciera reconocer la misma imposibilidad de decir con imágenes las palabras finales de Dante: la última lámina, desafortunadamente perdida, quedó en blanco.)[41]

Para los contemporáneos de Dante, la imagen del lector como viajero implicaba, en líneas generales, una connotación positiva. La lectura era una labor benéfica si tenía la meta correcta y se realizaba con el espíritu adecuado, permitiendo así que el intelecto entendiera lo que el espíritu intuye gracias al amor. En este sentido, todos los

seres humanos estaban destinados a ser viajeros; quizá sea por esta razón que, en la tradición bíblica, Dios prefiere las ofrendas del pastor nómada Abel a las del campesino Caín y castiga a este último, después de su crimen, forzándolo a convertirse en un vagabundo.[42] Sin embargo, esta interpretación tiene muchos matices; los lectores que se dedicaban a la exploración de un texto tenían las cualidades de un aventurero, un explorador, un marino intrépido que podía, como Jasón, buscar una causa digna y regresar con el vellocino de oro[43] o, como el Ulises de la *Divina comedia*, buscar una meta imprudente en "alas locas"[44] de las que no es posible el retorno, con lo que se condena a arder en el infierno de Dante por toda la eternidad a causa de su audacia. El viaje también puede ser un castigo, como en el caso del Judío Errante, quien, de acuerdo con la leyenda medieval, está condenado a vagar por la Tierra hasta el Segundo Advenimiento por haber negado a Cristo el descanso cuando pasó con la cruz frente a su puerta.[45] Los lectores viajeros pueden ser recompensados por sus esfuerzos o castigados por su hiel.

No obstante, en su sentido más loable, el viaje, como la lectura, era un peregrinaje que reflejaba el de la vida humana. Era una travesía de purgación, asediada por la tentación y el sufrimiento, pero la recompensa para los viajeros honestos era ese "mejor lugar" prometido en el Otro Mundo. Ya en el siglo VI, el Sínodo de Mâcon prescribió a un obispo que había cometido asesinato una penitencia de quince años de estudio de las Escrituras y, después de ella, "peregrinaje por el resto de su vida".[46] La lectura para purificar el alma, y el viaje para purificar el cuerpo, parecen dos acciones complementarias que el pecador debía llevar a cabo con el fin de alcanzar la salvación. Tomando como texto las palabras de Cristo en el Evangelio de Juan (14:6), "Yo soy el camino, y la verdad, y la vida", san Agustín compuso un sermón en el que rogaba a los pecadores tomar el buen camino. "Si esos hombres llevan el camino y se mantienen en él, ¡qué gran seguridad, puesto que corren bien y no se extravían! Si, por el contrario, no se mantienen en el camino, por muy bien que anden, ¡cuánto hay que compadecerlos! En efecto, es preferible ir cojeando por el camino a caminar con energía fuera de él."[47] En un sermón anterior ya había señalado: "Nuestro espíritu tiene dos pies (uno para el intelecto y otro para el afecto, o de cognición y amor) y debemos mover ambos para caminar en la dirección correcta".[48] En el primer canto del *Infierno*, Dante dice al lector que, después de salir de la selva oscura, caminó por una yerma loma "siempre afirmando el pie de más abajo".[49] Innumerables comentarios han intentado explicar este pie que cojea; sin embargo, es probable

que Dante, un lector meticuloso de Agustín, simplemente haya recordado el sermón y lo tradujera a las circunstancias de su peregrinaje, con el fin de alegorizar mejor su viaje y sugerir también al lector que un lento escrutinio del poema "en la dirección correcta" es mejor que una lectura rápida que va "fuera de él". Ésta es la advertencia explícita que Tomás de Aquino hace a Dante en el cielo de los prudentes: pensar cuidadosamente y recorrer sus palabras paso a paso. "Plomo a tus pies te sea este consejo, / para que andes despacio, como el hombre / cansado".[50] Un peregrino como un lector debe avanzar gradualmente.

"Dante es un peregrino; Ulises, un explorador", señala un afamado crítico de Dante.[51] Al glosar uno de sus sonetos, Dante explicó que *"peregrino* puede entenderse en dos sentidos, uno amplio y otro restringido; en el amplio, en cuanto que es peregrino cualquiera que esté fuera de su patria; en modo restringido no se da a entender como peregrino sino a quien va hacia la casa de Santiago [el santuario de Santiago de Compostela]".[52] Dante, quien escribió la *Divina comedia* en el exilio, debió saber en qué sentido amplio era él un peregrino. Debe haber sentido la proximidad entre su vida itinerante y su lectura itinerante, y haber conocido la amargura (como escribe en la *Divina comedia*) de comer "pan ajeno que sabe a sal" y "subir y bajar las ajenas escaleras". "He vagado como un mendigo por prácticamente todas las regiones por las que se extiende nuestra lengua", dice en *El convivio*,[53] al leer su camino por Italia. Durante los largos veinte años de exilio, hasta el último de sus días, la biblioteca de Dante estuvo conformada por unos cuantos libros que arrastraba consigo de un refugio a otro; a éstos se unían ocasionalmente los que sus anfitriones le prestaban: una colección cambiante que reflejaba las diferentes etapas y experiencias de los muchos sitios de su destierro.

Agustín había señalado que la lectura era una forma de viaje, "no de lugares sino de afectos".[54] Para Dante era ambas. La lectura era la exploración literal de la geografía de sus autores elegidos —Roma, Cartago y la Jerusalén Celestial de san Agustín, la Etiopía de Estacio, la Italia de Virgilio, los reinos del inframundo de santo Tomás de Aquino y san Buenaventura— junto con la cartografía sobrepuesta del afecto y la experiencia. Quizá hubo un momento, hacia el final de su vida, en el que Dante ya no sabía si la *Divina comedia* era un mapa intrincado de su propia vida o si su vida era un bosquejo vacilante de la *Divina comedia*. Muchos lectores se sienten igual.

El viaje que la lectura ofreció a Dante (y a Agustín y a Buenaventura) era uno de preparación, comparación, conocimiento; un viaje medido por lo que Agustín llamó "las partículas de arena en

el reloj del tiempo", en cuyo final Dios quizá abriría finalmente las páginas de su libro. Cristo es, reconoce Agustín cuando se dirige a Dios mismo, "Verbo tuyo […] en el cual se hallan escondidos todos los tesoros de sabiduría y ciencia, los cuales busco yo ahora en tus libros".[55] Quizá, para el lector adecuado, prácticamente cualquier libro guarda esta promesa. Quizá el viaje que ofrece la verdadera lectura puede conducir a este tesoro, al "bien último" que Aristóteles y sus intérpretes cristianos, como Dante, consideraban el fin de todo propósito humano, incluso antes del viaje del alma para reunirse con la deidad después de exhalar el último aliento.

No es así, argumentó san Buenaventura, escéptico sobre el éxito de cualquier viaje lector que no conlleve las agonías de la verdadera fe. Una generación antes de Dante, en un pequeño tratado titulado *Itinerario de la mente hacia Dios*, Buenaventura concluyó que no es a través de la "lectura aplicada" como la mente alcanza la revelación divina (es decir, "como suceden tales cosas"), sino mediante "el gemido que reza". No es el viaje de la vida sino el fin del viaje el que nos concederá entendimiento. "Muramos, entonces —dice—, y entremos a la oscuridad."[56] También san Agustín llega a la conclusión de que la lectura resulta inútil para comprender completamente el Libro del Mundo y el Libro de la Palabra. Estos volúmenes resultan en última instancia inescrutables. Asimismo, Dante, al final de la *Divina comedia*, se hace eco de las palabras de san Agustín: "¡Cuán corto es el hablar, y cuán mezquino / a mi concepto! Y éste a lo que vi, / lo es tanto que no basta el decir 'poco'".[57] Para Buenaventura, para Agustín, para Dante, la lectura sirve al propósito de ayudar al peregrino en el camino de la revelación, pellizcando su curiosidad y su conciencia, hasta la penúltima página. Allí debe terminar su utilidad, porque, como ocurre con cualquier texto que llamemos estupendo, el entendimiento final debe escapársenos. Hemos llegado, pero a un lugar tan desconocido para el que no existen palabras que lo describan.

VIAJAR POR LA RED

> Others apart sat on a hill retir'd,
> In thoughts more elevate, and reason'd high
> Of providence, foreknowledge, will, and fate,
> Fix'd fate, free will, foreknowledge

absolute,
And found no end, in wand'ring mazes lost.

JOHN MILTON, *Paradise Lost*, II:557-561 *

El poder de una metáfora se puede medir por el grado en que evoca la idea de la que nace y por el grado en que enriquece o contamina otras ideas. La metáfora del mundo como libro confirma de manera apropiada nuestra impresión de que el espacio que nos rodea tiene un significado y de que cada paisaje cuenta una historia, iluminando así el acto de la lectura con el sentido del desciframiento no sólo de las palabras que están sobre la página, sino del mundo mismo. Mundo y texto, viaje y lectura, son imágenes concomitantes, fácilmente evocadas por la imaginación. Tanto el viaje como la lectura transcurren en el tiempo, tanto el mundo como el texto definen un espacio. La vida como viaje es, según hemos visto, una de nuestras metáforas más antiguas; porque la lectura es un viaje por el libro, esta imagen relaciona las tres actividades, de tal manera que cada una —la lectura, la vida y el viaje— toma elementos de las otras y las enriquece. Por lo tanto, el lector es a la vez alguien que viaja por el mundo y alguien que viaja por la vida, excepto que, como concluyó Orhan Pamuk en su novela *La casa del silencio*, "una vez terminada la vida, ese viaje en coche de caballos en un solo sentido, no puedes volver a empezar de nuevo; pero si tienes un libro entre las ma nos, por confuso e incomprensible que sea, cuando lo terminas puedes, si quieres, volver al principio para leerlo otra vez y comprender lo incomprensible, para comprender la vida".[58]

¿Códice o compututadora? Fotografías de John Hubbard.

En la introducción a la antología de sus ensayos de viaje, *Hotel nómada*, Cees Nooteboom cita al viajero árabe del siglo XII Ibn al-'Arabī: "El origen de la existencia es el movimiento. Esto significa que la inmovilidad no puede darse en la existencia, pues de ser ésta inmóvil, regresaría a su origen: la Nada. Por esta razón, el viaje no tiene fin, tanto en el mundo superior como en el mundo inferior".[59] En la manera en que Nooteboom lo entiende, Ibn al-'Arabī equipara la vida con el viaje, consciente del significado de detenerse.

Nooteboom es un buen ejemplo del viajero del siglo XXI. Por un lado, un aventurero resignado para el que la experiencia práctica de cruzar el espacio y el tiempo está cargada del desconcierto de la velocidad y del carácter sombrío de los retrasos y la espera, una especie de mezcla *non sancta* de rapidez y postergación. Por el otro, un buscador tradicional de lo que, en esencia, es una experiencia intelectual y afectiva, una noción literaria preconcebida de lo que es el viaje en abstracto, un sentido de transición con tintes de disposición al asombro, al confort y a los retos.

> No se puede demostrar y, sin embargo, lo creo —escribe Nooteboom al inicio de su libro de viajes sobre los caminos de Santiago—; en algunos lugares del mundo tu llegada o salida se amplían de un modo misterioso por las acciones de todos aquellos que han salido o llegado antes que tú. Quien tenga un alma lo suficientemente visionaria sentirá una suave

> resistencia en el aire alrededor de la Schreiertoren de Ámsterdam que tiene que ver con el cúmulo de pena de los hombres que se despiden, un tipo de pena —añade Nooteboom— que ya no conocemos. Nuestros viajes ya no duran años, sabemos exactamente adónde vamos y nuestra probabilidad de regreso es mucho mayor.[60]

Quizá sea por esta razón que la imagen del lector viajero ya no tiene las mismas resonancias que en el pasado. Lo que ha cambiado, como señala claramente Nooteboom, no es la idea de la lectura como viaje, sino el significado del viaje mismo. Para los contemporáneos de Dante, el viaje era un reflejo preciso del acto esencial de vivir, de duración desconocida, peligroso y muchas veces amargo, lleno de tentaciones mortales. "Soy un extraño en la Tierra, un transeúnte, como todos mis ancestros, un exiliado, un viajero intranquilo en esta breve vida", escribió Petrarca en una de sus cartas,[61] apenas medio siglo después del viaje de Dante. Nosotros, sin embargo, ya no tenemos esa sensación constante de transitoriedad, al menos no en el sentido esencial en que Petrarca y Dante la experimentaron. Actualmente todo en nuestra sociedad nos incita a creer que somos seres casi inmortales, preservados en un presente eterno, y que todas nuestras actividades (la lectura incluida) deben ser concluyentes en un sentido absoluto. Sólo creemos en certidumbres. Para nosotros el cambio no es un pasaje que incremente la provincia de nuestra memoria mientras reduce la de nuestra expectación, como lo entendía Agustín, sino un salto de un momento a otro en el que los momentos previos no lanzan ninguna sombra, mientras que aquellos por venir nunca se presentan en la mente. Esta persistente instantaneidad nos convence de que sólo existimos aquí y ahora, en cualquier círculo en que nos encontremos, sin sensación alguna de deuda al pasado o de la experiencia que se sobrepone, más que como avanzadas engreídas del progreso. Nos crea la ilusión de un presente constante, atrapado en el emblema de la pantalla resplandeciente que siempre está abierta frente a nosotros, y nos sugiere que, ya que hemos confiado nuestra memoria a una máquina, podemos ignorar el pasado en todas sus manifestaciones (bibliotecas, archivos, los recuerdos de los ancianos, nuestra propia habilidad para recordar) y así descartar las consecuencias de nuestras acciones. Si hoy en día la lectura es una forma de viaje, es sólo en este sentido del paso atemporal de un lugar a otro, que ignora las diferencias de latitud y longitud, mientras pretende que todo ocurre para nosotros y frente a nuestra mirada, y que siempre podemos informarnos de todo lo que sucede, en donde sea que nos encontremos. Nooteboom señala que "quien viaja continuamente nunca para en el mismo sitio […] y, por lo tanto, siempre está ausente", y cita con desaprobación la máxima de Pascal

de que “las desgracias del mundo se deben a que la gente no es capaz de permanecer veinticuatro horas seguidas en una habitación”.[62] En la actualidad el viaje toma parte de ambos bandos: una ausencia constante (para la mayor parte de nuestra raza nómada) a través del desplazamiento nómada, una constante presencia claustrofóbica en los lugares de trabajo y los centros comerciales, los aviones y los trenes, salas de espera de aeropuertos y sitios turísticos.

Nooteboom intenta escapar de esta paradoja cuando declara que su viaje es, en realidad, otra manera más rica de estar en casa, “a saber, con uno mismo”.[63] Cuatro siglos antes, Michel de Montaigne estuvo de acuerdo con él. Sus viajes físicos, escribió, podían interrumpirse en cualquier punto; “no se fundan sobre grandes esperanzas, cada día es en realidad su propia meta; y el viaje de mi vida se conduce de la misma manera”. Por lo tanto, añadió: “La mayoría de las veces viajo solo y encuentro placer en entretenerme a mí mismo. Sucede como en mis sueños: al soñarlos, los confío a mi memoria”. La experiencia del viaje, para Montaigne igual que para Nooteboom, es como la experiencia de la lectura, un ejercicio de autorreflexión.

Sin embargo, actualmente para la mayoría de los viajeros una parte esencial de experiencia consiste en evitar estar consigo mismos. El famoso consejo de E. M. Forster: “sólo conéctate”,[64] ha tomado la forma de una interconexión mecánica, el sentimiento de que gracias a la World Wide Web nunca estamos solos, nunca estamos obligados a dar cuenta de nosotros mismos, a revelar nuestra verdadera identidad. Viajamos en rebaños, platicamos en grupos, adquirimos amigos en Facebook, tememos a un cuarto vacío y a la imagen de una sola sombra en nuestro muro. Nos sentimos incómodos leyendo en soledad; queremos que nuestra lectura esté “interconectada”, compartimos comentarios en pantalla, nos guiamos por listas de *best-sellers* que nos dicen lo que otros están leyendo y por guías de lectura añadidas por el editor al texto original, que sugieren preguntas que responder y respuestas que dar. Nooteboom dice que, cuando era joven e inexperimentado, “opté por el movimiento”; sólo después, “cuando ya sabía mucho más, comprendí que este movimiento me permitía encontrar la calma indispensable para escribir”.[65] Sin embargo, la mayoría teme al silencio porque en el silencio se nos puede obligar a observar, a reflexionar sobre experiencias pasadas, a pensar.

El acto de leer una sola línea, de manera profunda y abarcadora, tenía para san Agustín un eco de todas nuestras bibliotecas, pasadas, presentes y futuras; cada palabra se remonta a Babel y se dirige hacia la última trompeta. Implicaba un desplazamiento constante de una experiencia adquirida a la siguiente, una lectura nómada por la

memoria hacia el deseo, consciente del camino recorrido y del trecho que queda por recorrer. Nuestra lectura mundial, precisamente porque se asume como mundial, parece no requerir dicho desplazamiento: todo, se nos dice, está siempre aquí, al alcance de un dedo. No necesitamos viajar hacia ello porque aparece de repente, no necesitamos confiarlo a nuestra memoria porque nuestras memorias electrónicas llevan a cabo esa tarea por nosotros, no necesitamos explorar y escudriñar volúmenes interminables porque nuestros motores de búsqueda encontrarán todas las vetas por nosotros. Tampoco necesitamos proclamar la libertad y la responsabilidad del viajero en el acto de la lectura: las normas y las regulaciones de nuestros aparatos tecnológicos establecen parámetros estrictos que debemos seguir, y debemos asumir los elogios o la culpa. La lectura de un libro electrónico, por ejemplo la *Divina comedia* de Dante en su edición digital,[66] si bien posee una cualidad mundial uniforme y proclama las posibilidades de la navegación ilimitada, es un acto mucho más restringido y controlado que la lectura del códice de Dante. Esto sucede en parte porque Dante y sus contemporáneos eran conscientes de que, como lectores, acompañaban al lector en un viaje que enriquecerían con su propia experiencia, sin otras limitantes que aquellas que el texto mismo y sus capacidades establecieran. Por el contrario, nosotros, lectores de un texto electrónico, partimos por paneles móviles que ponen frente a nosotros recintos de escritura idénticos entre sí. Echamos un vistazo a una página siempre presente que no está rodeada de un espacio libre para el comentario sino, en muchos casos, por vínculos predestinados a otras páginas, así como por anuncios distractores. En la pantalla no tenemos el sentido material del seguimiento físico de la historia, a diferencia de lo que sucede cuando sostenemos un códice entre nuestras manos. Es útil, por supuesto, pero también limita. Como viajeros del ciberespacio necesitamos ser más conscientes de estas limitantes y encontrar maneras de reclamar nuestra libertad de viajeros.

En una publicación en línea reciente que analiza la evolución de Google y sus efectos en el lector común, el analista de electrónicos francés Jean Sarzana, junto con su colega Alain Pierrot, comparó la lectura tradicional de libros y la lectura electrónica con formas diferentes de viaje. “Con el libro —escriben los autores— nos hacemos a la mar como hicieron los griegos, con la costa siempre a la vista. El texto electrónico nos permite pasar al viaje en satélite, y contemplar la Tierra desde muy, muy lejos.”[67] Yo diría que en realidad sucede lo contrario. Al leer un códice entre nuestras manos, con conciencia de sus características físicas y su presencia material, asociamos

libremente la página que estamos leyendo con otras partes del libro y con otros libros; reconstruimos argumentos y personajes en nuestra mente; relacionamos ideas y teorías en un vasto espacio mental sin horizontes. Al leer en un medio electrónico, estamos, la mayor parte del tiempo, "sin encontrar salida al laberinto".

El libro sólido de papel y tinta es el suelo de nuestro viaje, un punto de partida para el comentario y las conjeturas. Su doble, el libro que se desarrolla en nuestra mente, es, como señaló Agustín, un mapa diario del original, un texto mental construido de las lecturas pasadas, presentes y futuras, de recuerdos y anticipación. Sin embargo, el libro electrónico no tiene suelo; es, por definición, virtual, y esta clara falta de solidez, esta presencia fantasmal, sólo cumple hasta cierto punto con nuestra función mnemónica tradicional, y aunque lleva a cabo el viaje mental que buscamos, lo hace por su propio bien, por así decirlo, pasando las páginas sin que necesitemos ser conscientes del progreso o sin que tomemos responsabilidad por él. Las anteriores no son comparaciones de valor; lo son de naturaleza, de métodos que no son mejores o peores sino simplemente diferentes entre sí. La lectura de Dante fue como el hacerse a la mar de Ulises, lejos en altamar, para tener la experiencia "siguiendo al sol, del mundo inhabitado".[68] Excepto que, a diferencia de Ulises, Dante sabía que siempre habría una primera página a la que podía regresar sin cesar. Si hemos de seguir las esperanzas de nuestra sociedad mercantil, para llevar a cabo, primero y ante todo, una tarea tecnológica de la que la lectura no es más que un subproducto, ahora debemos abrazar la playa electrónica.

Puede ser que, en nuestra sociedad cada vez más guiada por los aparatos, hayamos perdido cierto sentido de por qué leemos, como podemos haber perdido cierto sentido de por qué viajamos. Es famosa la declaración de Robert Louis Stevenson: "Por mi parte, no viajo para ir a algún lugar, sino para ir. Viajo por el gusto de viajar. La gran cuestión es moverse".[69] Stevenson se dirigía a un público para el que el viaje tenía un destino y también un hogar al que el viajero podía regresar de manera segura para beneficiarse de la experiencia. El viaje actual no tiene destino. Su propósito no es movernos sino permanecer en el mismo lugar, permanecer en el aquí y ahora, lo que equivale a lo mismo, movernos de manera casi instantánea de un lugar a otro, de tal manera que no haya desplazamiento de un punto a otro, ya sea en el espacio o en el tiempo, como sucede en nuestros nuevos hábitos de lectura. Desafortunadamente, estos métodos no sólo afectan al viaje y la lectura; también afectan nuestros pensamientos, nuestras capacidades reflexivas, nuestros músculos intelectuales. Nuestras

funciones intelectuales no sólo requieren conciencia de nosotros mismos sino también de nuestro paso por el mundo, y la conciencia del paso por las páginas de un libro. Desarrollamos esta habilidad después de la época de las tabletas de Gilgameš y hemos renunciado a ella en la era de la pantalla. Ahora debemos volver a aprender a leer lentamente, de manera profunda y abarcadora, ya sea sobre el papel o en la pantalla: para viajar con el fin de regresar con lo que hemos leído. Sólo entonces, en el sentido más profundo, seremos capaces de llamarnos lectores.

1 *Heures de Rohan à l'usage de Paris*, ms. 9471, Bibliothèque Nationale de France, París.

2 Véase Louis Ginzberg, *The Legends of the Jews*, vol. 2, trad. de Henrietta Szold, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1998, pp. 261-265.

3 *Apud*. Dominique Charpin, *Lire et écrire à Babylone*, Presses Universitaires de France, París, 2008, pp. 18, 33 y 208.

4 Plotino, *Traités 1-6*, trad. dirigida por Luc Brisson y Jean François Pradeau, Flammarion, París, 2002, tratado III, 6, 20, p. 157.

5 Sir Thomas Browne, *Religio medici*, en *The Major Works*, ed., intr. y notas de C. A. Patrides, Penguin Books, Harmondsworth, 1977.

6 Véase A. Gros, *Le Thème de la route dans la Bible*, La Pensée Catholique, Bruselas, 1957.

7 La palabra *camino* aparece más de 600 veces en el Antiguo Testamento. Véase A. Gros, *Le Thème…, op. cit*.

8 Véase I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Kegan Paul, Londres, 1924.

9 Habacuc 2:2. Las citas en inglés de la Biblia provienen de la versión del rey Jaime. [Las citas en español de la Biblia provienen de la versión Reina-Valera, 1960.]

10 Ezequiel 2:10.

11 Apocalipsis 10:9-11.

12 Véase Louis Ginzberg, *The Legends*…, vol. 3, trad. de Paul Radin, *op. cit*.

13 *Apud*. Eusebio, *Preparation for the Gospel*, trad. de Edwin Hamilton Gifford, Gorgias Press, Piscataway, Nueva Jersey, 1903, 1:9:24.

14 San Buenaventura, *Breviloquium*, en *The Works of Bonaventure*, vol. 2, trad. del latín de José de Vinck, St. Anthony Guild Press, Paterson, Nueva Jersey, 1963, II:11.

15 Génesis 3:5.

16 Véase S. de Dietrich, *Le Dessin de Dieu, itinéraire biblique*, Delachaux et Niestlé, París, 1948.

17 San Agustín, *Confesiones*, trad. e intr. de R. S. Pine-Coffin, Penguin, Harmondsworth, 1965, i:13, p. 34. [*Las confesiones*, trad. de P. Ángel Custodio Vega; http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm; consultado el 28 de enero de 2014.]

18 *Ibid*., p. 33. [*Las confesiones*, trad. de P. Ángel Custodio Vega; http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm; consultado el 28 de enero de 2014].

19 Yehuda Amijai, *Début fin début*, Éditions de l'Éclat, París, 2001.

20 Véase Jean-Pierre Sonnet, *Le Chant des montées: marcher à Bible ouverte*, Desclée de Brouwer, París, 2007.

21 Véase san Atanasio, *The Life of St. Anthony*, trad. de R. T. Meyer, Paulist Press, Mahwah, Nueva Jersey, 1950, p. 56.

22 Véase Francis I. Andersen, "Amos", en Bruce M. Metzger y Michael D. Coogan (coords.), *The Oxford Guide to People and Places in the Bible*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p. 9.

23 John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, ed. de Roger Sharrock, Penguin, Harmondsworth, 1965, p. 39.

24 San Agustín, *Confesiones…, op. cit*., XI:28. [*Las confesiones*, trad. de P. Ángel Custodio Vega; http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm; consultado el 28 de enero de 2014.]

25 A la primera tableta le falta media columna de texto; no fue sino hasta 1975,

gracias a un fragmento descubierto en Nippur, que la totalidad del texto estuvo a nuestra disposición. Véase *L'Épopée de Gilgamesh: Le grand homme qui ne voulait pas mourir*, trad. del acadio y ed. de Jean Bottéro, Gallimard, París, 1992.

26 *Id.*

27 Véase Jean Jacques Glassner, *La Tour de Babylone: Que reste-t-il de la Mésopotamie?*, Éditions de Seuil, París, 2003.

28 *Apud.* Jesper Eidem y Jørgen Læssøe, *The Shemshara Archives*, vol. 1: *The Letters*, Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, Copenhague, 2001, 23.

29 Herbert Mason, *Gilgamesh: A Verse Narrative*, epílogo de John H. Marks, New American Library, Nueva York, 1972.

30 Dante Alighieri, *Commedia, Infierno*, I:7. [*Divina comedia, Infierno*, trad. de Luis Marínez Merlo, Cátedra, Madrid, 1988, I:8.]

31 *Ibid.*, I:91.

32 Titus Burckhardt, "Le Retour d'Ulysse", *Études Traditionnelles*, enero-marzo de 1979.

33 Dante Alighieri, *Commedia…, Paradiso*, II:1-6. [*Divina comedia, Paraíso…, op. cit.*, II:1-6.]

34 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 11ª ed., Francke, Tubinga, 1948. [*Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, FCE, México, 1955.]

35 Por mucho, éste es el contexto poético del que Dante toma sus imágenes de navegación, pero también lo hace, quizá incluso principalmente, de las *Collationes* de Casiano, las cuales, como señala Curtius, tuvieron una gran difusión en la Edad Media. Véase E. R. Curtius, *Europäische…, op. cit.* [*Literatura…, op. cit.*]

36 Ottavio Gigli (coord.), *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei*, Vincenzo Borghini *et al.*, Felice Le Monnier, Florencia, 1855, pp. V-XIV.

37 Dante Alighieri, *Commedia…, Purgatorio, op. cit.*, XXVII:142. [*Divina comedia, Purgatorio, op. cit.*, XXVII:1-6.]

38 *Ibid., Paradiso*, XXXIII:91. [*Divina comedia, Paraíso…, op. cit.*, XXXIII:91.]

39 *Ibid., Paradiso*, XXXIII:85-87. [*Divina comedia, Paraíso…, op. cit.*, XXXIII:85-87.]

40 *Ibid., Paradiso*, XXXIII:106-108. [*Divina comedia, Paraíso…, op. cit.*, XXXIII: 107-108.]

41 Véase Sandro Botticelli, *The Drawing for Dante's Divine Comedy* (publicadas en ocasión de la exhibición en la Royal Academy of Arts, Londres, 17 de marzo-10 de junio de 2001), Royal Academy Publications, Londres, 2000.

42 John Barton y John Muddiman, editores de *The Oxford Bible Commentary* (Oxford University Press, Oxford, 2001), rechazan esta interpretación. "Sin embargo, en el texto no se da ninguna explicación para la preferencia de Dios, y no resulta probable que la historia, cuando menos en su forma actual, refleje una rivalidad antiquísima entre los pastores y los agricultores."

43 Dante compara su empresa con la "que hizo a Neptuno de Argos asombrarse" (la nave de Jasón). Dante Alighieri, *Commedia…, Paradiso*, XXXIII:96. [*Divina comedia, Paraíso, op. cit.*, XXXIII:96.]

44 *Ibid., Inferno*, XXVI:125. [*Divina comedia, Infierno, op. cit.*, XXVI:125.]

45 Véase George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew*, Brown University Press, Hanover, New Hampshire, 1965.

46 R. Naz, "Pèlerinage", en Charles Lefebvre, *Dictionaire de droit canonique*, vol. VI, París, 1957.

47 San Agustín, *Sermón 141, 4*, "Jesus notre route", en M. Raulx (ed.), *Œuvres*

complètes de Saint Agustin, París, 1838 (http://www.augustinus.it/spagnolo/discorsi/index2.htm; consultado el 16 de enero de 2014).

48 San Agustín, "Corpus Christanorum", en M. Raulx (ed.), *op. cit.*

49 Dante Alighieri, *Commedia…, Inferno*, I:30. [*Divina comedia, Infierno, op. cit.*, I:30.]

50 *Ibid., Paradiso*, XIII:112-113. [*Divina comedia, Paraíso, op. cit.*, XIII:112-114.]

51 Jurij M. Lotman, "Il viaggio di Ulisse nella *Divina Commedia* di Dante", en *Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari, 1980.

52 Dante Alighieri, *La vita nuova* XL, en *Vita nuova: Rime*, ed. Fredi Chippelli, Murcia, Milán, 1965. [*Vida nueva*, trad. de Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 411 y 413.]

53 Dante Alighieri, *Il Convivio* I:3:4.

54 S. Aurelii Augustini, Opera Omnia. Editio latina. Città Nuova Editrice, Nuova Biblioteca Agostiniana. Biblioteca de Autores Cristianos, Federación Agustiniana Española.

San Agustín, *De doctrina christiana*, I:17.1-2. *Apud*. Brian Stock, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

55 San Agustín, *Confesiones, op. cit.*, XI:2, p. 255 (http://www.augustinus.it/spagnolo/confessioni/index2.htm; consultado el 4 de febrero de 2014).

56 San Buenaventura, "Itinerarium Mentis in Deo", en *The Works of Bonaventure*, vol. 1: *Mystical Opuscula*, trad. del latín de José de Finck, St. Anthony Guild Press, Paterson, 1960, p. 58.

57 Dante Alighieri, *Commedia…, Paradiso, op. cit.*, XXXIII:121-123. [*Divina comedia, Paraíso, op. cit.*, XXXIII:121-123.]

* "Otros serán muy lejos y en un monte *exponen elevados pensamientos,* partiendo de la eterna providencia, *del preconocimiento verda dero,* la libre voluntad frente a los hados, / sin salida encontrar al laberinto." *El Paraíso perdido*, trad. de Enrique López Castellón, Abada, Madrid, 2005, vv. 786-792.

58 Orhan Pamuk, *Silent House*, trad. de Robert Finn, Knopf, Nueva York, 2012, p. 334. [*La casa del silencio*, trad. de Rafael Carpintero Ortega, Debolsillo, México, 2006, p. 378.]

59 Cees Nooteboom, *Nomad's Hotel, Travels in Time and Space*, trad. de Ann Kelland, Harvill Press and Secker, Londres, 2006, p. 1. [*Hotel nómada*, trad. de Isabel-Clara Lorda Vidal, Siruela, Madrid, 2002, p. 11.]

60 Cees Nooteboom, *Roads to Santiago: Detours and Riddles in the Lands & History of Spain*, trad. de Ina Rilke, Harvill Press, Londres, 1997. [*El desvío a Santiago*, trad. de Julio Grande, Siruela, Madrid, 2010, p. 13.]

61 Petrarca, *Rerum familiarum libri*, XV:5.

62 Cees Nooteboom, *Nomad's…, op. cit.*, p. 2. [*Hotel…, op. cit.*, p. 13.]

63 *Ibid.*, p. 7. [*Hotel…, op. cit.*, p. 20.]

64 E. M. Forster, *Howards End*, cap. 22.

65 Cees Nooteboom, *Nomad's…, op. cit.*, p. 4. [*Hotel…, op. cit.*, p. 15.]

66 Dante Alighieri, *Commedia, A Digital Edition*, ed. de Prue Shaw, Scholarly Digital Editions, 2011 (www.sd-editions.com/Commedia/index.html).

67 Jean Sarzana y Alain Pierrot, *Impressions numériques*, www.publie.net; publicado en línea el 30 de octubre de 2010.

68 Dante Alighieri, *Commedia…, Inferno, op. cit.*, XXVI:116. [*Divina comedia, Infierno, op. cit.*, XXVI:117.]

69 Robert Louis Stevenson, *Travels with a Donkey in the Cevennes* (1879), Scribner's, Nueva York, 1912, p. 63.

2. EL LECTOR EN LA TORRE DE MARFIL

La lectura como alienación del mundo

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruïdo,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

FRAY LUIS DE LEÓN, "Vida retirada"

El Bosco, "Accidia". Detalle de Mesa de los pecados capitales (ca. *1485)*.

Cortesía del Museo Nacional del Prado.

LA TORRE DE LA MELANCOLÍA

> It is an uneasy lot at best, to be what we call highly taught and yet not to enjoy: to be present at this great spectacle of life and never to be liberated from a small hungry shivering self — never to be fully possessed by the glory we behold, never to have our consciousness rapturously transformed into the vividness of a thought, the ardour of a passion, the energy of an action, but always to be scholarly and uninspired, ambitious and timid, scrupulous and dim-sighted.
>
> GEORGE ELIOT, *Middlemarch*[*]

Frente a una acogedora fogata, con un perro recostado a sus pies, un hombre vestido con una bata verde se sienta en su silla de lectura, pero no lee. Su libro está cerrado sobre un cofre de madera adyacente. Su cabeza, envuelta en una pañoleta rosa que lo calienta y conforta, se apoya sobre una almohada blanca. Su mano derecha sostiene su bata, la izquierda está metida en ella, como si buscara calor o sentir los latidos de su corazón. Sus ojos están cerrados, de tal manera que no ve (o decide no ver) a la monja que se acerca a él con un libro de oraciones y un rosario. Quizá la monja sea una alegoría de la fe, que llama al hombre a cumplir sus deberes espirituales. Una larga ventana lateral muestra a una pareja que pasea por un paisaje bucólico en un mundo de placeres mundanales. La forma de la pintura es una especie de trapezoide curvo que otorga al lugar la apariencia de un cuarto en una torre. Estarcida sobre un piso de mosaicos, en letras góticas hay una sola palabra: *accidia*.

Esta imagen forma parte de la superficie de la mesa que el Bosco pintó en las primeras décadas del siglo XVI y que ahora resguarda el Museo del Prado en Madrid. La totalidad de la composición muestra, en un círculo, los siete pecados capitales, con un Cristo vigilante al centro, que se eleva sobre la advertencia: “Cave, cave, deus videt” (“cuidado, cuidado, Dios observa”). Cuatro medallones, cada uno

ubicado en una esquina de la mesa, ilustran, siguiendo las manecillas del reloj, la muerte de un pecador, el Último Juicio, la recepción en el Paraíso y los castigos del infierno. Nuestro durmiente ilustra la pereza, el pecado que, en la Edad Media, se conocía como el demonio del mediodía.

Una segunda pintura del Bosco, conocida como *El vendedor ambulante* o *El hijo pródigo*, no parece, en primera instancia, tratar sobre el mismo tema. Los títulos tradicionales de esta obra son engañosos: el protagonista no es tanto un vendedor ambulante como un peregrino, no es tanto uno de los sospechosos vagabundos del folclore flamenco como un hombre en una búsqueda espiritual. La historia del hijo pródigo que regresa a su padre quizá resulte una interpretación más adecuada, pues la lectura alegórica nos habla del pecador que se arrepiente y regresa a su padre celestial. Existen dos versiones de esta obra: una se encuentra en el Museo Boijmans en Róterdam, la otra cubre paneles del tríptico *El carro de heno* en el Prado (también hay una reproducción colgada de las paredes del Escorial). En ambas versiones un hombre de mediana edad avanza por un pasaje cotidiano de delicias y amenazas. En la versión del Boijmans atraviesa una villa; en la del Prado está en el campo, a punto de cruzar un arroyo. El personaje es esbelto y está vestido pobremente. Una de sus piernas (quizá un eco de la diferencia entre "el pie intelectual" y el "pie del afecto", que se menciona en el primer capítulo) está vendada y lleva zapatillas. En su espalda porta una canasta y sostiene un bastón con una de sus manos. Voltea hacia un perro amenazante con un collar de picos. En el fondo de la versión del Boijmans hay una torre que se asoma en el horizonte sobre el hombro derecho del peregrino. En la pintura del Prado, en vez de la torre se alza ominosa una horca sobre la colina que se eleva sobre la cabeza del peregrino. La horca y la torre comparten la misma posición ignominiosa.

El Bosco, El hijo pródigo (*1487-1516)*.
Cortesía del Museo Nacional del Prado.

En la traducción al holandés del *best-seller Speculum humanae salvationis* se establece que un peregrino debe dejar su casa y tomar el camino, y que continuamente necesita buscar caminos y defenderse de los peligrosos perros con un bastón.[1]

El viajero del Bosco, que no es tanto un peregrino alegórico como un hombre cualquiera en el camino a la salvación, responde al movimiento medieval tardío de la *devotio moderna* en los Países Bajos

que llamaba a los hombres a buscar por sí mismos el camino a la salvación, poniendo su confianza en Dios y no dejándose guiar por lo que establecen los libros sino por su propia lectura del mundo. En esto, el peregrino debe esforzarse: no debe permitirse dormitar o retrasarse, ni confiar en las palabras de los falsos predicadores, pues "el diablo puede citar las Escrituras para sus propósitos malignos". En su lugar, debe intentar obtener la verdadera palabra de Dios del texto del mundo, teniendo en mente que el diablo ha puesto tentaciones y amenazas entre las líneas de la página del mundo con el fin de evitar que siga su camino justo. Uno de los peligros comunes que inventó el diablo fue un perro terrible. De acuerdo con el folclore flamenco, el perro demonio rondaba los caminos; sin embargo, era posible ahuyentarlo con un bastón para caminar, que volvía a la criatura incapaz de perseguir a su víctima a través del río, como el que aparece en la versión del Prado.

En la versión del Prado se representan en segundo plano seis de los siete pecados capitales; sólo la pereza (*accidia* y, de manera más común, *acedia*) no aparece. El perro demonio toma su papel: sólo una vez que ha logrado su efecto pecaminoso (como en la pintura sobre la *acedia* referida al inicio), el perro demonio puede acostarse y dormir. El *Hortulus reginae* de 1487 se refiere a la *acedia* como "algo similar a la mordida de un perro rabioso"; siguiendo sus enseñanzas, los predicadores advertían a sus feligreses que la *acedia* era como la mordida contagiosa de un perro, "un vicio seminal que nos hace susceptibles a todos los demás".[2] El eco de este significado se puede escuchar en la referencia de Winston Churchill a su *acedia*, depresión o melancolía como un "perro negro". El habla psicoanalítica moderna ha conservado esta expresión.

No resulta fácil distinguir entre estados del "perro negro", *acedia*, depresión y melancolía; dependiendo del contexto, todas pueden verse bajo una luz positiva o negativa.[3] Los antiguos griegos atribuían la melancolía al dios Saturno y a uno de los cinco humores corporales, la bilis negra. De acuerdo con la leyenda, en el siglo v a.E.C., para escapar de las locuras y las distracciones del mundo, el filósofo Demócrito se estableció en una casucha en las afueras de Abdera, en lo que aparentaba ser un estado melancólico. Los ciudadanos de Abdera, horrorizados por su conducta, pidieron a Hipócrates que usara sus habilidades medicinales para curar al extraño, al que consideraban un loco. Sin embargo, después de examinar a Demócrito, el sabio Hipócrates se volvió hacia la gente y les dijo que eran ellos, y no el filósofo, quienes estaban locos y que debían imitar su conducta y retirarse del mundo para reflexionar en una noble soledad.[4]

Hipócrates se puso del lado del hombre que, mordido por la *acedia*, se había retirado a meditar sobre el mundo del que no quería formar parte.

Los primeros cristianos entendían que era más fácil encontrar a Dios en la soledad. El intelecto humano era una facultad que se nos concedió con el fin de asistirnos en nuestra fe: no con el fin de clarificar los misterios irresolubles sino para construir un andamiaje lógico que los soportara. La evidencia de las cosas invisibles no hará que dichas cosas se vuelvan visibles mediante la reflexión y el razonamiento, pero permitirá que el pensador, el erudito, el lector (en el caso de aquellos que podían leer) reflexionen y elaboren sobre esa evidencia, otorgando al peregrino pecador una visión clara para perseguir el libro del mundo. Por esta razón, la soledad de los hombres y las mujeres de religión, en celdas, cavernas y desiertos inhabitables, era una ayuda en el trabajo que Dios deseaba. En ocasiones, la soledad se lograba en lo alto de una torre erigida en lugares inhóspitos, como aquella en que, en el siglo V, Simón el Estilita, "perdiendo las esperanzas de escapar al mundo horizontalmente, lo intentó de manera vertical"[5] y pasó muy por arriba de sus correligionarios los últimos treinta y seis años de su vida.

Sin embargo, concomitante a esta necesidad de reclusión para alimentar la vida interior corría una corriente de culpa, una autocensura del acto mismo del pensamiento silencioso. La humanidad, según habían enseñado los Padres de la Iglesia, debía usar su intelecto para entender lo que se podía entender, pero existían preguntas que no debían plantearse y límites para el razonamiento que no debían violarse. Dante acusó a Ulises de una curiosidad culposa y de un deseo arrogante por ver el mundo desconocido. El retraimiento a la soledad, acompañados tan sólo por nuestros pensamientos, puede permitir que surja este mismo deseo pecaminoso y, sin el consejo y la guía de nuestros líderes espirituales, puede permanecer peligrosamente insatisfecho. Por lo tanto, quien busque a Dios en la soledad debe concentrarse solamente en cuestiones del dogma cristiano y permanecer dentro de los confines de la teología dogmática; los autores paganos eran peligrosos porque distraían del verdadero camino, como las sirenas a Ulises.

En el siglo IV, san Jerónimo contaba un sueño en una carta a un amigo. Con el fin de seguir su vocación religiosa de acuerdo con los preceptos de la Iglesia, Jerónimo había renunciado a su familia y a todos los placeres terrenales. Sin embargo, no fue capaz de abandonar su biblioteca, la cual había reunido "con gran cuidado y esfuerzo". Carcomido por la culpa, se mortificaría y haría ayuno, pero "sólo si

después leo a Cicerón". Poco tiempo después, Jerónimo se enfermó de muerte. La fiebre le trajo sueños, en uno de los cuales su alma era atrapada de manera repentina y arrastrada frente al trono de Dios. Una voz le preguntó quién era y él respondió: "Soy un cristiano". "Mientes —dijo la voz—; eres un ciceroniano." Agobiado por el temor, Jerónimo prometió a Dios que "si alguna vez volviera a tener libros terrenos o si alguna vez volviera a leerlos, te habré negado".[6] Jerónimo no cumplió del todo con este poderoso juramento, pero la historia es un indicio de los peligros que la Iglesia percibía en la torre del lector.

Libre de meditar sobre las miserias del mundo, el monje solitario (el eremita, el anacoreta, como el hombre en el fragmento de *Accidia* del Bosco) puede caer seducido en un estado de pensamiento suspendido, melancolía o, lo que es peor, el pecado de la *acedia* o pereza, el anverso de la sed pecaminosa de Ulises por explorar, el lado oscuro de la pasión reflexiva del filósofo. En la torre de marfil, el alma retirada puede perderse en la inacción. Aunque la melancolía, como se ha argumentado extensamente,[7] a pesar de sus síntomas es un estado creativo, resulta difícil mantener una condición de meditación concentrada sin caer en el vacío acédico. En esos momentos, la torre pierde su poder estimulante y se transforma en un lugar que consume la energía espiritual e intelectual. Al comienzo del *Fausto* de Goethe, el doctor se lamenta porque después de leer filosofía, leyes y medicina, Fausto se siente incapaz de aceptar los preceptos de la fe y no es más sabio. Los muros de la torre limitan su alma y él cree que sus papeles e instrumentos no son otra cosa que "cachivaches, herencia de mis abuelos", una imagen del mundo inventada por sus pensamientos. "Veo que nada podemos saber —dice—. Esto llega casi a consumirme el corazón."[8] Podría estar dando voz al lamento por toda su estirpe intelectual.

Los pensadores del Renacimiento intentaron convertir lo que los primeros cristianos consideraron el pecado de *acedia* en algo similar a una virtud. El gran humanista Marsilio Ficino, al comentar sobre su melancolía y su hábito de retraerse a la soledad ("que sólo el sonido prolongado del laúd puede endulzar y suavizar un poco"),[9] intentó alejarse del influjo de Saturno y culpar de su estado a lo que Aristóteles llamaba "un don particular y divino", y Platón antes de él, "un furor divino".[10] Aunque advertía a los eruditos de evitar tanto la flema (que obstruye la inteligencia) como la bilis negra (que provoca el cuidado excesivo) "como si navegaran junto a Escila y Caribdis", Ficino concluye que la bilis negra delgada es buena para el hombre de letras. Ficino proporciona instrucciones detalladas para favorecer su

flujo: no la conducta enérgica del peregrino, alerta en el camino, sino la disposición ociosa del filósofo, meditativa y lenta.

> Cuando te levantes de la cama —recomienda Ficino— no te apresures a la lectura o la meditación sino que, durante por lo menos media hora, abstente y límpiate. Luego entra de manera diligente en tu meditación, que habrás de prolongar por media hora, dependiendo de tu fuerza. Luego posterga un poco en lo que sea que estés pensando y, mientras tanto, peina tu cabello de manera diligente y moderada con un peine de marfil, jalándolo cuarenta veces de la frente al cuello. Luego masajea el cuello con una tela rugosa, sólo entonces regresa a tu meditación, por dos horas o algo similar, o al menos por una hora de estudio.[11]

Ficino concluye: "Si decides vivir cada día de tu vida de esta manera, el autor mismo de la vida te ayudará a permanecer más tiempo en compañía de la raza humana y con aquel cuya inspiración hace que viva todo el mundo".[12] En ciertos casos y bajo ciertas condiciones, como fuente para la empresa filosófica, la melancolía llegó a considerarse un estado privilegiado, parte de la condición intelectual, así como la fuente de la creación inspirada, y al lector atrapado en su torre como un hacedor por derecho propio.

La búsqueda de la soledad estudiosa condujo a innumerables escritores y artistas, a lo largo de los siglos, a imitar el aislamiento de Demócrito. Una cantidad en apariencia interminable de torres físicas cruzan el paisaje literario, desde Rabelais en Ligugé, hasta Hölderlin en Tubinga, Leopardi en Recanati, Jung en Bollingen. Quizá más que ninguna otra, la torre donde Montaigne decidió establecer su estudio se ha convertido en un emblema de este tipo de refugios. Unida al palacete familiar en la región de Burdeos, el padre de Montaigne convirtió la torre de cuatro pisos de un edificio de defensa en un espacio habitable. La planta baja se convirtió en la capilla, sobre la que Montaigne estableció un dormitorio al que se retiraba después de leer en la biblioteca, que ocupaba el piso inmediatamente superior, mientras una gran campana anunciaba las horas en el ático de la torre. La biblioteca era el cuarto favorito de Montaigne, en donde sus libros, más de mil, descansaban en cinco libreros curvos que cubrían el muro circular. Nos dice que desde sus ventanas veía "debajo de mí mi huerto, mi corral, mi patio, y dentro de la mayoría de las partes de mi casa. Ahí, hojeo ahora un libro, luego otro, sin orden ni plan, a retazos. A veces pienso, a veces registro y dicto, mientras paseo, mis desvaríos. La privacidad era esencial.

> Aquí —dice Montaigne— tengo mi morada. Intento adueñarme de ella por completo, y sustraer este único rincón a la comunidad conyugal, filial y civil. En los demás sitios, mi autoridad es sólo verbal; en lo efectivo,

> confusa. ¡Qué miserable es, a mi juicio, quien no tiene en su casa un lugar donde estar a solas, donde hacerse privadamente la corte, donde esconderse![13]

Incluso hoy en día, la imagen de la torre de marfil, en ocasiones, conserva la connotación de permitir al intelectual retirarse del mundo con el único fin de asumirlo mejor. En 1966, el dramaturgo y novelista austriaco Peter Handke dictó una ponencia en Princeton titulada "Soy un habitante de la torre de marfil", en la que oponía su escritura a la literatura alemana que la precedió. "Cierta concepción normativa de la literatura usa una expresión encantadora para designar a quienes rehúsan seguir contando historias y buscan nuevos métodos para describir el mundo —dijo Handke—. Según ésta 'viven en una torre de marfil' y los etiqueta como 'formalistas' o 'estetas'." Handke inició su ponencia con la confesión de que

> Por mucho tiempo, para mí la literatura fue un medio, si bien no de ver mi yo interno claramente, por lo menos de ver con mayor claridad; me ayudó a darme cuenta de que estaba ahí, de que formaba parte del mundo. Ciertamente me había hecho consciente de mí mismo antes de tratar con la literatura, pero sería la literatura la que me mostraría cómo esta conciencia no era un caso aislado, ni siquiera un caso ni una enfermedad. Antes de la literatura, esta autoconsciencia me había, por decirlo de alguna manera, poseído; era algo terrible, penoso, obsceno; este fenómeno natural me parecía una aberración intelectual, una infamia, motivo de pena, porque parecía estar solo en esta experiencia. Fue sólo la literatura la que provocó que naciera mi conciencia de esta conciencia; me mostró claramente que no era un ejemplo único, que otros vivían lo mismo.[14]

El acto intelectual, llevado a cabo en la torre de marfil, es para Handke (como lo fue para Ficino) un medio de aprehender nuestra experiencia y ponerla en palabras.

Algunas metáforas son de lenta cocción. Incluso cuando la imagen que trazan ha formado parte del *imaginaire* de una sociedad por mucho tiempo, como figura alegórica o simbólica, su trasformación metafórica, la expresión real de la imagen, puede ocurrir mucho después. La muerte imaginada como un territorio al que entramos por primera vez, sin conocimiento de su geografía o del camino por seguir, aparece en el más antiguo de los textos sumerios y atraviesa casi todas las literaturas, hasta que Shakespeare la nombra "el país desconocido" del que ningún viajero regresa. El sueño imaginado como una etapa de creación dramática en que las historias se actúan para que quien sueña las observe se menciona con frecuencia en la *Epopeya de Gilgameš*, en la literatura egipcia temprana, en poemas anglosajones y así hasta nuestros días, pero no fue hasta el siglo XVI que el sueño se convirtió, en palabras de Francisco de Quevedo, en un

“autor de representaciones” que arma su teatro sobre el viento. El lector considerado como un excéntrico que se retrae de los asuntos comunes de la sociedad, apartado y desdeñoso, a quien no le importan sus conciudadanos sino solamente el mundo de los libros, recibe burlas en las sátiras griegas y romanas, y aparece (¡ay!) en cada época, pero no fue hasta el siglo XIX cuando el término literal “torre de marfil” se usó para denotar el santuario intelectual del lector como un lugar de escape y aislamiento del mundo.[15] En 1837, el crítico francés Charles-Augustine Sainte-Beuve utilizó el término, quizá por primera vez, sin connotaciones negativas, para comparar la poesía abstracta de Alfred de Vigny con la lírica mucho más comprometida políticamente de Victor Hugo, imaginando la torre de marfil como un santuario libresco, un lugar en que el intelectual podía trabajar en silencio y de manera efectiva.

> Et Vigny, plus secret,
> Comme en sa tour d’ivoire, avant midi rentrait[16]

En la tradición judeocristiana, la torre se erige como un símbolo de fuerza protectora o de belleza perfecta. El libro de los Proverbios dice: “Torre fuerte es el nombre de Jehová; a él correrá el justo, y será levantado”,[17] mientras que el Salmo 61 asevera: “Porque tú has sido mi refugio, y torre fuerte delante del enemigo”.[18] Esta imagen tiene su reverso en el libro de Isaías, como la torre del altivo contra la que el Señor se alzará victorioso.[19] En el Cantar de los Cantares, la torre se convierte en un símbolo de la belleza de la amada (su cuello es “como la torre de David”, sus pechos “como torres”).[20] La imagen de Sainte-Beuve se asocia con las nociones de protección del mundo exterior y de belleza intelectual que idealmente conforman el terreno elástico y sensual del lector.

Sin embargo, al poco tiempo la imagen de la torre que proporciona aislamiento para los intelectuales estudiosos comenzó a utilizarse para representar su escondite y no su refugio, la celda en la que escapaban de las tareas del mundo. En la imaginación del público, la torre de marfil se convirtió en un refugio establecido en oposición a la vida en las calles, y el intelectual que allí se resguardaba era un esnob, un amanerado, un flojo, un misántropo, un enemigo del pueblo.

Al mismo tiempo que la torre de marfil adquirió esta connotación, surgió otra igualmente denigrante: la de “las masas”; una entidad que redefinía y sostenía al otro en una batalla mutua de abominación. Ya en el siglo I, al ponerse del lado del intelectual de la torre de marfil, Séneca clamaba contra el populacho ignorante o las masas. “Debe

preferirse lo mejor —escribió—, aun así el vulgo elige lo peor […] Nada resulta tan nocivo como escuchar al vulgo, que considera un derecho aquello que aprueba la mayoría y moldea su comportamiento a partir del de quienes viven, no de acuerdo a la razón sino simplemente para ajustarse."[21] Implícita en esta condena está la noción de que la vida individual de la mente debe preferirse sobre la norma comunal.

En su importante libro dedicado a los intelectuales y las masas, John Carey observa que los muchos conceptos de "masas" en *Mi lucha* de Hitler ("como subhumanos exterminables, como un rebaño de burgueses inhibido, como nobles trabajadores, como una pastoral campesina") resultarían familiares a los lectores contemporáneos. "La tragedia de *Mi lucha* —escribe Carey— es que, en muchos aspectos, no era una obra alejada de la norma sino firmemente arraigada en la ortodoxia intelectual europea."[22] La oposición que se percibía entre la élite pensante y creativa y las masas pusilánimes e incapaces de comprender tiene una larga tradición en Europa. Carey comienza su historia con *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, publicada en 1930, en la que el historiador español señala que si bien hasta 1800 la población de Europa no excedía los ciento ochenta millones, desde entonces hasta 1914 creció a cuatrocientos sesenta millones de seres humanos. Ante esta "inundación", este "enjambre", esta "explosión" (éstos son algunos de los términos que usan los escritores de la época), el individuo intelectual se sintió amenazado y consideró la existencia misma de estas "masas" como una abominación. Al mismo tiempo que los movimientos de democratización avanzaban en muchas áreas sociales distintas, los intelectuales parecían retraerse cada vez más en su torre de marfil, lejos de lo que el novelista George Moore llamó "la Masa ciega, incipiente, insatisfecha".[23] El imaginario intelectual moderno opone a la torre de la melancolía los espacios abiertos de las multitudes. Hacia el primero, desarrolló cierto sentimiento de claustrofobia resentida, mientras que un sentimiento similar a una agorafobia altiva surgió hacia las masas sin rostro.

EL PRÍNCIPE ESTUDIOSO

> Believe you see two points in Hamlet's soul
> Unseized by the Germans yet.
> ROBERT BROWNING, *Bishop Blougram's Apology**

La doble imagen de la torre de marfil, como un refugio de estudiosa reclusión (con los peligros concomitantes) y como un escondite de la responsabilidad y la acción (con la culpa consiguiente), quizá encuentre su mejor ejemplo en las contradicciones que generaciones de lectores han percibido en el procrastinador, impulsivo, meditativo, violento, filosófico e impulsivo príncipe Hamlet.

Izquierda: Gustav Gründgens como Hamlet (1936). Cortesía del Archivo Federal Alemán. Derecha: John Gielgud como Hamlet (1934). Cortesía de la Getty Collection.

Conforme los cuerpos se acumulan y la tragedia se acerca a su cierre, antes de renunciar para siempre al poder del habla, Hamlet, herido de muerte, se dirige a su amigo Horacio y le ruega:

> If thou didst ever hold me in thy heart
> Absent thee from felicity awhile,
> And in this harsh world draw thy breath in pain,
> To tell my story.[24]

La última voluntad de Hamlet tiene dos caras: que Horacio relate todo lo que ha acontecido y que lo haga en un aislamiento estudioso, renunciando tanto a su previa existencia despreocupada como a su actual estado de desesperación clásica, y que tome su inspiración (o "alientos") del "valle de lágrimas y dolores" mismo. Ambas acciones requieren que Horacio regrese al pasado: para analizar los acontecimientos de los que el público acaba de ser testigo (obligando a Horacio a convertirse, por así decirlo, en el autor declarado de la

obra), y, con el fin de lograr esto, residir en el momento pesaroso en que concluye la tragedia. A todos los efectos, Hamlet pide a Horacio que posponga el momento de su propia muerte (Horacio acaba de declarar que tiene "más de romano antiguo que de danés", es decir, que se suicidará) y que, en su lugar, se concentre en los trabajos intelectuales que honrarán la vida de Hamlet.

A. C. Bradley, uno de los críticos más perspicaces de Shakespeare, comparó a Hamlet con Bruto y señaló que "ambos son altamente intelectuales por naturaleza y reflexivos por hábito. Ambos podrían calificarse, en un sentido popular, de filosóficos".[25] Sin embargo, para Bradley lo que define a Hamlet no son las circunstancias externas de la trama o el mecanismo consciente de la mente del príncipe. La consideración calculadora que "paraliza el poder de actuación" del príncipe "enfermo de pensamiento" no explica, a plena satisfacción de Bradley, la irresolución de Hamlet. El poder intelectual de Hamlet no es el de un filósofo entrenado ni el de un artista. Si bien su conocimiento, sin importar cuán desordenado, proviene de sus lecturas, su mente no está restringida por el escolasticismo; es un interrogador, un crítico que piensa libremente. De acuerdo con Bradley, Hamlet "estaba por siempre deshaciendo su mundo y reconstruyéndolo con pensamiento, disolviendo lo que para otros eran hechos sólidos y descubriendo lo que para otros eran antiguas verdades. Para Hamlet no existían las verdades antiguas".[26]

El carácter de Hamlet puede considerarse, por lo menos, desde dos perspectivas: la suya, es decir, a través de su propio entendimiento de las manifestaciones de sus dudas, preguntas y pensamientos melancólicos; y a través de los ojos de aquellos que lo rodean, amigos y enemigos. Desde el interior, Hamlet es un intelectual aficionado, un hombre al que la experiencia mundanal confunde y fascina al mismo tiempo, pero quien, en lugar de actuar como un hombre en el mundo (de acuerdo con las nociones isabelinas de masculinidad), responde al mundo de manera mujeril, con el sentimiento de que "[¡]como una mujerzuela, como una pobre fregona, me desato en dicterios e improperios, y me pongo a maldecir, y desahogo mi corazón como lo haría la más vulgar de las prostitutas".[27] Desde el exterior es un hombre distante (a pesar de todas sus demostraciones físicas de acción, al confrontar a su madre, a Ofelia, a Polonio, a Laertes, incluso a sus compañeros de estudio, los "viejos fastidiosos") a causa del desprecio, la locura o ambos. Ofelia le teme, Polonio lo juzga enfermo de amor, Gertrudis sospecha que su estado de ánimo nace de su comportamiento o de la muerte de su padre, Claudio no se permite dar una razón de su "extraño proceder". Ofelia lo resume como "una

noble inteligencia" y "la espada del guerrero, la lengua del letrado, la penetración y el buen gusto del cortesano", combinando así los finos modales, la valentía y el intelecto "completamente perdido".[28] De estas tres cualidades, el intelecto de Hamlet es el que, desde el punto de vista de su público, lo gobierna y, a la vez, el que se encuentra más perturbado.

Al igual que Hamlet, Horacio también es un joven intelectual (una palabra que adquiere su significado moderno en tiempos de Shakespeare), un estudiante de la Universidad de Wittenberg que, a pesar de confesar no tener otro motivo "que el de divertirme un poco", es, sin duda, un erudito; "compañeros de estudios y de las armas",[29] los llama Hamlet a él y a Marcelo. Al recordar una producción de 1929 de esta obra, John Gielgud observa que, en la "conmovedora y convincente" escena inicial, los centinelas de la torre, "viejos y barbados veteranos" aterrorizados ante el fantasma de su antiguo amo, muestran una confianza inocente "en la sabiduría del joven estudiante Horacio". Horacio "era más astuto que ellos e interpretaría sus temores".[30]

Una confianza tal en el poder intelectual, en la época de Shakespeare igual que en cualquier otra, no era incondicional, y se veía a los eruditos con una mezcla de asombro y sospecha. Un erudito como Hamlet no tenía ningún conocimiento real de la vida, pero se aferraba de manera terminante a su filosofía. Hamlet no sabe "poner de manifiesto";[31] "¡Sangre de Dios —dice del rebuscado asunto—! aquí hay algo incomprensible… ¡Ni la misma filosofía podría comprenderlo!"[32] Este *ni* tiene una función retórica; Hamlet está convencido de que la filosofía (o, cuando menos, sus propias investigaciones filosóficas) *puede* descubrirlo.

Sin embargo, en el mundo de la corte danesa, tanto soldados como cortesanos consideran a Hamlet un petimetre libresco, que da voz a la sabiduría de sus libros. Se supone que Hamlet (igual que Próspero) "sabe cosas" sólo por sus libros y, si se lo despojara de estos amuletos mágicos, perdería sus tan cacareados poderes sobrehumanos. "Pero no te olvides —dice Calibán a los marineros, mientras intenta convencerlos de asesinar al erudito Próspero— de cogerle los libros lo primero de todo; porque, sin ellos, no tiene poder alguno, es un desgraciado tan tonto como yo."[33]

El mundo de Shakespeare no se mostraba amable con los intelectuales. Aunque nos guste imaginar a Shakespeare del lado de Próspero y en contra del salvaje Calibán, como nos gustaría imaginarlo del lado del príncipe de Dinamarca y en contra de su tío asesino, Shakespeare no era un defensor absoluto del lector recluso. Es

cierto que se suponía que un dramaturgo isabelino poseía cierta erudición: Nashe se burló del "grosero advenedizo" (probablemente Thomas Kyd) "que nunca asistió a la universidad pero aún tenía la imprudencia de hacerse pasar por dramaturgo".[34] En sus obras, Shakespeare alaba de manera irónica las búsquedas intelectuales por sí mismas, desde las pomposas trivialidades de la retórica de Jacques o desde la arrogancia desdeñosa de sir Nathaniel cuando critica al pobre Dull frente al pedante Holofernes: "Señor, nunca se ha alimentado de los refinamientos que engendran los libros; no ha comido papel, por así decirlo; no ha bebido tinta: su intelecto no está repuesto; no es más que un animal, sensible solamente en las partes más insípidas".[35]

Arden está bien, y Rosalinda y Orlando pueden llevar a cabo allí sus juegos; sin embargo, es la corte del duque Frederick la que tiene el poder verdadero y determina el rumbo de las cosas. Próspero es el amo de los sueños y los espíritus en su isla, sus lecturas lo protegen y lo guían, pero en realidad es un gobernador depuesto que lleva una vida imaginaria en el exilio. Asimismo, Hamlet, el príncipe estudioso, es un forastero en la enmarañada red de la política danesa, a quien el rey Claudio (sin importar cuáles sean sus razones personales) desea forzar a entrar en acción, con el fin de romper su disposición pasiva y distraerlo "de esta pasión que le domina".* De hecho, Hamlet y sus amigos de la universidad actúan mal o no realizan ninguna acción. Claudio o Gertrudis o el fantasma del rey o incluso el pomposo Polonio ponen el ejemplo de ensuciarse las manos, mientras Hamlet y sus camaradas son, en el sentido menos noble, hombres de palabras.

Laertes es harina de otro costal. Se ubica en algún lugar intermedio; no es un personaje activo en un sentido completo (a pesar de todos sus saltos en tumbas y desenvainamientos de espadas) ni un titubeante caballero literario (a pesar de su indignada retórica). Laertes funge, por un lado, como una superficie sobre la que su padre, Polonio, puede hacer sonar su consejo de seguir con el mundo, de ser un hombre de acción apropiada. Por el otro, Laertes es un reflejo de Hamlet y de sus dudas. "Decidme, ¿qué queréis hacer?",[36] le grita Hamlet, aunque (como señaló Northrop Frye) "no existe nada apropiado que Laertes pueda hacer en este momento además de matar a Hamlet".[37] Laertes es un hombre de poca acción y pocas palabras.

En la Edad Media tardía se alababa al hombre de palabras (quien era un erudito de las Escrituras) como un hombre virtuoso. Tomás de Aquino señaló que "de acuerdo con Agustín en *La doctrina cristiana* 4:12, alguien que tenga habilidad con las palabras debe hablar para enseñar, deleitar y cambiar; es decir, para enseñar al ignorante, deleitar al aburrido y cambiar al perezoso".[38] Agustín había argüido

que las palabras nos ofrecen la posibilidad de un entendimiento más elevado a través de lo que la memoria puede descartar de los textos que ha estudiado. La lectura, por encima de todas las actividades, proporcionaba un espacio en que la mente podía separarse de su entorno cotidiano y tratar sobre asuntos más elevados, no a través de la decodificación consciente del texto sobre la página sino permitiendo que el texto transporte al lector en un viaje interior. Aunque Agustín creía que sólo mediante la resurrección del cuerpo era posible alcanzar un estado de dicha absoluta, *algo* similar a ese estado se encontraba a disposición del viajero terrestre, un momento de iluminación que el acto de la lectura concedía. Para Agustín, la lectura y la escritura eran dones u obligaciones divinos impuestos sobre Adán y Eva por su primera desobediencia. Antes de la Caída, se comunicaban sin lenguaje, de alma a alma, y después de la trompeta final, cuando la lengua nuevamente deje de ser necesaria, la lectura y la escritura desaparecerán de la faz de la Tierra.[39] Sin embargo, mientras estemos en este mundo, las palabras seguirán siendo nuestra única, necesaria y humilde herencia.

Por lo tanto, de acuerdo con Agustín, en este mundo es posible realizar la acción positiva a través de la lectura, mediante el paso de las palabras en la página al pensamiento y al dominio que sobrepasa al pensamiento, al entendimiento de la evidencia de las cosas invisibles. La vida de meditación era la mejor vida, como Cristo mismo había señalado a María y a Martha. Hamlet argumenta a sus compañeros de estudio, Rosencrantz y Guildenstern, que sólo el pensamiento define al mundo y le proporciona entendimiento. Para Hamlet, su estancia en Dinamarca sofoca su habilidad para el libre pensamiento; no sucede lo mismo con Guildenstern y Rosencrantz, quienes disfrutan de su estatus como invitados de la corona. “¡Bien!…, entonces, para vosotros no será una cárcel —responde Hamlet—. Porque las cosas son buenas o malas cuando las juzgamos como tales. Para mí, os he de decir que es una verdadera prisión.”[40] Shakespeare, para quien el mundo, como demuestran sus escritos, tenía una realidad acusable y no dependía de los caprichos de las elucubraciones intelectuales, despreciaba este nihilismo, por usar un término anacrónico. Las cosas pueden parecer (de hecho, lo parecen) de una manera u otra, pero la sangre y la piedra y las pasiones humanas y el mundo tienen una existencia sólida que (para seguir la historia de Agustín) hemos sido condenados a traducir a palabras, en un intento patético por asirlos.

Sería Coleridge quien comenzaría la tradición de considerar a Hamlet como un hombre “paralizado por el exceso de pensamiento”.

De acuerdo con él, en el príncipe estudiante, Shakespeare

> pareciera haber deseado ejemplificar la necesidad moral de un equilibrio debido entre la atención a los objetos de nuestros sentidos y la meditación sobre el funcionamiento de nuestra mente; un *equilibrio* entre el mundo real y el imaginario. Este balance se perturba en Hamlet: sus pensamientos y las imágenes de su imaginación resultan mucho más vívidos que sus percepciones reales, y estas percepciones, que pasan en el acto por el *medio* de sus contemplaciones, adquieren, mientras pasan, una forma y un color que no son naturalmente propios. Por lo tanto vemos una gran, casi enorme, actividad intelectual y una aversión proporcional a la acción real que resulta de ella, con todos sus síntomas y cualidades concomitantes. Shakespeare coloca a este personaje en circunstancias en las que se ve obligado a actuar en respuesta al impulso: Hamlet es valiente y no le importa la muerte, pero la sensibilidad lo hace vacilar y el pensamiento procrastinar, y pierde todo el poder de la acción en la energía de la resolución.[41]

Se ha advertido a Hamlet sobre las consecuencias de permitir que el pensamiento supere a la acción. El fantasma de su padre (que Jacques Derrida sagazmente definió como “esta presencia no presente, este ser ahí de un ausente que desafía a la semántica tanto como a la ontología, al psicoanálisis tanto como a la filosofía”) es un recordatorio paradójico de que “en el cielo y en la tierra misma, hay mucho más”[42] de lo que sueña la filosofía de Horacio y también de Hamlet. El fantasma es la encarnación de una realidad irreal, de aquello que yace más allá de los márgenes de los libros de Hamlet. Para experimentar esto (Shakespeare se refiere al fantasma como una cosa, no como una persona), Hamlet debe pasar de la concreción de las palabras impresas a la evanescencia de las pruebas que el mundo ofrece. Si Hamlet no actuara, le dice el fantasma, sería más sordo que “la inerte maleza que crece y se consume parásita en las orillas del Leteo”. Para los antiguos, el Leteo, el río del Hades que ofrece el olvido, era el paso necesario de las almas antes de reencarnar.[43] Para que pueda actuar en el mundo, el Leteo debe purificar a Hamlet de sus impedimentos intelectuales. Para aprender algo nuevo —la acción decidida—, es necesario olvidar algo viejo, purgar la filosofía previa. Agustín, en su intento por reconciliar las Escrituras con su amor por los clásicos paganos, habría entendido bien esto. No es que Hamlet decida no actuar, sino que, atestado de enseñanzas académicas, no se permite desprenderse del catecismo universitario y aprender nuevamente de la experiencia fáctica de aquello que ha entrado repentinamente a su conciencia; es decir, la aparición del fantasma que es más que un prodigio pesadillesco en la vida de Hamlet. Como Shakespeare deja claro, esto es el inicio del debilitamiento de todo el

universo intelectual de Hamlet, de su conocimiento ético y moral, de su confianza en la realidad que mencionan sus libros. Como estudiante, su biblioteca era su universo, toda su experiencia del mundo, el mundo como una biblioteca que más tarde se le presenta como una prisión. Éste puede ser uno de los significados de su famosa afirmación:

> I could be bounded in a nutshell,
> And count myself a king of infinite space,
> Were it not that I have bad dreams.[44]

Para Hamlet, encerrado en su biblioteca de cáscara de nuez, el mundo real, el mundo exterior a sus libros, es una pesadilla que aprisiona. En este sentido, el fantasma del padre de Hamlet se presenta como una liberación aterrorizante. El fantasma exige de manera implícita que Hamlet cierre sus libros, salga del espacio confinado de las palabras y se enfrente a los dolorosos hechos, que, como "esta carne que es mi cuerpo" (*too, too solid flesh*), rehúsan fundirse. Hamlet (le dice el fantasma) debe recordar a su padre, el rey asesinado, y no la "otra idea interesada" (*baser matter*) escrita en sus libros. Así, Hamlet se enfrenta de manera brutal con una realidad (o, mejor dicho, con una "irrealidad" que es más real que lo real) que reemplaza las "queridas anotaciones triviales" que ha elegido copiar, una realidad mundana que supera las lecciones locuaces de sus libros y "tablas". Los estudiantes de la época de Shakespeare solían llevar estas "tablas", libros comunes en los que supuestamente debían copiar ejemplos inspiradores y enseñanzas morales de los clásicos. Las enseñanzas sangrientas del fantasma de su padre ahora deben reemplazarlas. "¡Que me acuerde de ti!…", responde Hamlet al requerimiento del fantasma,

> Yea, from the table of my memory
> I'll wipe away all trivial fond records,
> All saws of books, all forms, all pressures past
> That youth and observation copied there,
> And thy commandment all alone shall live
> Within the book and volume of my brain,
> Unmixed with baser matter.[45]

Una vez enfrentado con el fantasma y sus revelaciones explícitas, Hamlet se da cuenta de que debe descender de su torre de marfil y actuar; pero ¿cómo debe actuar? ¿Por qué su comportamiento resulta

tan desconcertante para otros miembros de la corte, cada uno de los que interpretan las acciones del príncipe de acuerdo con su mirada inocente o culpable? En *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, Tom Stoppard hace que uno de sus bufones resuma la situación: "Vuestro padre, a quien amáis, muere, sois su heredero, regresáis y os encontráis que sin dejar que su cuerpo se enfríe, su joven hermano ha saltado a su trono y se ha introducido entre sus sábanas, ofendiendo a la vez a las leyes y a la naturaleza. Y entonces, ¿por qué os comportáis ahora de forma tan extraña?"[46]

En realidad, como el público impaciente se da cuenta, Hamlet no se "comporta" en lo más mínimo. Puede ser que la acusación emitida por Coleridge de una procrastinación deliberada sea demasiado fuerte, pero la realidad es que, después de cinco largos actos y muchos sucesos terribles, Hamlet aún no renuncia a las palabras a favor de la acción, no ha abandonado su torre de marfil por el foro público. Muere, pero incluso eso no es un evento sin palabras. Al final de la obra, el resto ciertamente no es silencio.

Hace poco, el crítico Stephen Greenblatt resumió la obra como "la historia de un largo intervalo entre el primer movimiento [...] y la interpretación de algo terrible".[47] La reflexión presentada como acción, las dudas filosóficas consideradas como eventos, una trama que se desarrolla a partir de lo que no sucede: éstas son las características del acto intelectual que permiten a los ajenos juzgar al pensador, al erudito, al lector como ineficiente y abstraído. Aunque la obra puede mostrar el lado activo de la inacción (o mejor dicho, de la acción mental), el actor mismo aparece bajo la luz negativa de lo que permanece a la expectativa. Jorge Luis Borges alguna vez describió el hecho estético como "la inminencia de una revelación, que no se produce". Esa inminencia, esa revelación prometida, convierte a la torre de marfil en una sala de espera y resulta intolerable para la mayoría.

La noción inversa, la de la torre de marfil como un lugar positivo, es el ideal que el historiador Jacques Le Goff vio desarrollarse antes, en la Edad Media. Ése era el ideal de Tomás de Aquino, mismo que condujo a la fundación de universidades y bibliotecas como centros de estudio, con el fin de reflexionar mejor sobre el mundo, no de escapar de él. De acuerdo con Le Goff, cuando el intelectual del Medievo comenzó a renunciar a los círculos cerrados de lectura y oración, y entró a los espacios de las ciencias empíricas y la vida política, afuera de los muros de la universidad y los monasterios, otro grupo de lectores tomó el papel de los eruditos solitarios.

El humanista es un aristócrata —escribió Le Goff sobre los nuevos

> intelectuales de los siglos XVI y XVII—. El humanista retoma, a la vez, el ingenio y el espíritu como su insignia, incluso si languidece sobre sus libros de texto y su elocuencia huele a desvelos. Sólo escribe para los iniciados. Cuando Erasmo publicó sus *Adagios*, sus amigos le dijeron: "¡Revelas nuestros misterios!"

Este mundo intelectual es el del estudiante Hamlet y sus amigos: la academia cerrada de misterios que no se revelan a los legos, el mundo privilegiado de la gramática y la toga. En Oxford, por ejemplo, estudiantes y maestros reclamaban los privilegios de la jurisdicción eclesiástica y el canciller aseguró para la universidad una posición tal de independencia que se decía que "los burgueses vivían en una ciudad propia casi como siervos o sujetos de un pueblo conquistador".[48] (La situación era diferente en Francia, señala Le Goff, pues los centros de estudio nunca lograron un grado similar de separación de la ciudad, de tal manera que cuando los humanistas llegaron a París, no enseñaron en la universidad sino en una institución elitista, el Collège de Lecteurs Royaux, el futuro Collège de France.) En toda Europa los humanistas trabajaban en silencio, mientras escondían el hecho de que trabajaban y alardeaban sobre su ocio, el *otium* de los antiguos romanos. "No sientas pena de esta ilustre y gloriosa ociosidad que las grandes almas siempre han disfrutado", escribió el teólogo del siglo XV Nicolás de Clamanges al erudito Jean de Montreuil, alabando algo similar a la melancolía, *acedia*, pereza. Hamlet cree que esta ociosidad le permitirá ser un mejor hombre, quizá gobernar un día como rey de Dinamarca, pero descubre que el mundo no se parece en nada al *hortus conclusus*, el jardín cerrado de su biblioteca. "¡Oh Dios, qué vanos y fastidiosos —dice— me parecen los placeres de este mundo! ¡Qué asco!…, ese mundo maldito no es más que un jardín inculto lleno de cardos y abrojos."[49]

Como señala Jonathan Bate, erudito de Shakespeare, éste

> tiene una mente más práctica que Próspero [y Hamlet]. Su arte dramático traduce un tema de los libros antiguos de la *vita contemplativa* a la *vita activa* por virtud de su medio de producción: a diferencia del espacio contemplativo privado de la biblioteca, la esfera pública del teatro pertenece a la vida social activa del ciudadano. La defensa humanista del teatro contra el puritanismo era que éste tenía la capacidad de llevar a un público más amplio el tipo de edificación moral que sólo estaba disponible de manera privada y selectiva a la élite de lectores humanistas a través del aprendizaje de libros.[50]

Para Shakespeare, que no era un universitario, el concepto de la torre de marfil de la que Hamlet se niega a salir era despreciable.

Aun así, como afirmó A. D. Nuttal, "Resulta difícil pensar en

cualquier cosa de la que uno pueda estar seguro en Hamlet".[51] Para generaciones sucesivas, el rechazo de Hamlet demostró ser de difícil aceptación, quizá porque reflejaba otros rechazos incómodos que el público no estaba dispuesto a reconocer. Desde la lectura de Coleridge en adelante, se hicieron intentos por rescatar al príncipe de su torre, por demostrar que el despreciable confinamiento en realidad no lo había seducido por completo.

El 23 de abril de 1940, el crítico de teatro alemán Wolfgang Keller se dirigió a la Sociedad Shakesperiana Alemana con estas palabras:

> Afuera, en el salvaje mar del Norte y por encima de él, nuestras valientes fuerzas, en navíos intrépidos o en rugientes aviones, atacan a las naves de guerra británicas y sus escondites. Los británicos, quienes, aliados con nuestros infatigables enemigos en Occidente, llevan a cabo una guerra de aniquilación en nuestra contra […] Sin embargo, nosotros celebramos a Shakespeare, un hijo del suelo inglés. ¿Podemos hacerlo?[52]

Dos siglos antes, Johann Gottfried Herder había señalado las raíces de Shakespeare en la poesía nórdica y había propuesto la idea de que, nacido en Inglaterra "por error", Shakespeare en realidad era alemán. Siguiendo la aseveración de Herder, Keller se jactó de que Alemania había sido el primer país europeo en traducir a Shakespeare (Caspar W. von Borck tradujo *Julio César* al alemán en 1741). Con este acto, argüía Keller, los alemanes demandaron por primera vez su derecho a Shakespeare. Además, continúa Keller, dos siglos de obra crítica alemana sobre Shakespeare le han dado a Alemania el derecho de contar al "gran dramaturgo de las tribus germánicas como un clásico alemán, al que ninguna política británica podrá nunca robarnos". Para justificar su aseveración, Keller señaló las similitudes que percibía entre la Inglaterra isabelina y el Tercer Reich. "El sentido de la vida de los isabelinos —escribió Keller— era heroico, militar, joven y buscaba el progreso, hambriento de acciones y aventuras." Sin embargo, la razón por la que Alemania aún no lograba producir a un Shakespeare propio era clara: la Inglaterra de Shakespeare llevaba "trescientos años libre de judíos".

Hamlet fue la obra favorita del Tercer Reich. Entre 1936 y 1941, el Berlin Staatstheater la montó casi doscientas veces. Lothar Müthel dirigió una de las producciones más célebres, con el afamado Gustav Gründgens en el papel estelar. Gründgens fue quizá el actor más famoso en la historia del teatro alemán: se dio a conocer por su interpretación de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe y luego se convertiría en el tema de la novela *Mefisto*, en la que su cuñado, Klaus Mann, retrata su colaboración con el régimen nazi. Gründgens interpretó a Hamlet en contra de las expectativas tradicionales. En vez

del intelectual inseguro y reflexivo, Gründgens mostraba a Hamlet como alguien valiente y determinado, alejado de cualquier titubeo. En las palabras del biógrafo de Gründgens, Curt Riess: "Nació un nuevo Hamlet, uno nunca antes visto. Un Hamlet lleno de responsabilidad, un Hamlet listo para la acción que no tenía miedo a parecer un tonto". Para lograr esto, se suprimió cualquier verso que sugiriera pasividad, y la cuarta escena del acto iv se eliminó por completo. Según Riess, "otros Hamlets podían preguntarse si debían actuar o no. Para Gründgens no existía esta pregunta, mientras existiera el régimen del terror, mientras los criminales aún gobernaran". En una paradoja sorprendente, el actor con simpatías nazis representó a su héroe como alguien que se muestra insumiso ante la tiranía, danesa en el texto, nazi a los ojos de la audiencia entendida. No fue necesario ningún disfraz contemporáneo que señalara la comparación: Gründgens llevaba una capa de cuello amplio y un sombrero con un ala vertical, algo más cercano a un afectado estudiante de Wittenberg que a un príncipe guerrero. Aun así, el efecto fue el de la acción poderosa. "Cuando se levantan las cortinas —el mismo Gründgens escribió a uno de sus críticos—, yo no quiero interpretar a Hamlet, quiero regresar a Wittenberg. Contra mi voluntad es que llevo el peso de una verdad a la que no puedo renunciar […] Quiero actuar, pero debo saber. De lo contrario, no puedo actuar." La reflexión filosófica no es, para el Hamlet de Gründgens, una indulgencia convenenciera sino una función intelectual que conduce forzosamente a la acción. En la interpretación de Gründgens, la torre de marfil no se convierte en el santuario sino en la torre de vigilancia.

LA TORRE DE VIGILANCIA

> Dejen que las masas lean sobre moral, pero, por el amor de Dios, no les den poesía que arruinar.
>
> STÉPHANE MALLARMÉ, *Proses de jeunesse*

Los pensadores marxistas ridiculizaban, por razones diferentes y con otros argumentos, la noción del intelectual que se retira. Antonio Gramsci, con mayor vigor que otros, veía el papel del intelectual como opuesto al de Hamlet, no uno a la expectativa y reflexivo, sino disponiéndose, explorando y descifrando los intrincados problemas de la sociedad e interpretando un papel activo en el paso del capitalismo al socialismo y en el gobierno de un Estado socialista: no sólo una élite revolucionaria sino la totalidad del público lector, que ejerce de

manera consciente sus talentos intelectuales.

Gramsci tenía un interés profundo en el papel del intelectual en la sociedad. Atacó la idea de la cultura como simple conocimiento enciclopédico y consideraba la actitud de algunos estudiantes y profesionales como una excusa para diferenciarse jerárquicamente de las masas. “Acaban por considerarse diferentes y superiores incluso al obrero más hábil, quien cumple una tarea precisa e indispensable en la vida y es cien veces más valioso en su actividad que ellos en la suya. Sin embargo, esto no es cultura sino pedantería, no es inteligencia sino intelecto, y es absolutamente correcto reaccionar en su contra.”[53] Para Gramsci, “todos los seres humanos son intelectuales, pero no todos tienen en la sociedad la *función* de intelectuales; es decir, no todos tienen una función social intelectual”.[54] Cada grupo social existente crea dentro de sí estratos de intelectuales que lo dotan de significado, lo ayudan a unirse y a funcionar: administradores, servidores públicos, el clero, los maestros, los científicos, los abogados, los doctores, *etc.* Para Gramsci, el intelectual no pertenece a una clase social diferente sino que actúa dentro de una clase específica, de acuerdo con las necesidades de esa clase. Por lo tanto, Hamlet actúa dentro de los círculos de la realeza intelectual y no se puede conducir de acuerdo con las maneras de la aristocracia militar (como Horacio) o de la burguesía política (como Laertes).

Dibujo de una figura en un balcón de Franz Kafka.

En sus *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci distingue entre intelectuales "orgánicos" y "tradicionales", la sociedad los ve a ambos como si pertenecieran a dos categorías distintas. El "intelectual orgánico" parece formar parte explícita de una clase social particular, se alía a la clase gobernante y la asiste, es un producto del sistema educativo oficial a quien se ha enseñado a funcionar para el grupo social dominante. Es a través de este intelectual orgánico que la clase dominante mantiene su hegemonía sobre el resto de la sociedad.[55] Siguiendo esta definición, el teórico social C. L. R. James observó que en la época de Shakespeare "el intelectual formaba parte orgánica de la sociedad racionalista y Hamlet es el intelectual orgánico".[56]

Por el contrario, Gramsci define al "intelectual tradicional" como alguien independiente de cualquier clase social específica. Como los literatos, los pensadores religiosos, los ensayistas y los poetas como Erasmo y Shakespeare, los intelectuales de este tipo se muestran como individuos autónomos e independientes, parte de un linaje ininterrumpido por el conflicto y los levantamientos sociales. En sus manos estaba la tarea de contrarrestar el "sentido común" oficial. Ya

que para Gramsci "no existe ninguna actividad humana de la que sea posible excluir cualquier forma de participación intelectual", se sigue que todos, de cierta manera, cumplen una actividad intelectual, "participan en una concepción particular del mundo, tienen una línea consciente de conducta moral y, por lo tanto, contribuyen a mantener una concepción del mundo o a modificarla, es decir, a crear nuevos modos de pensamiento".

"¿Es mejor 'pensar' —pregunta Gramsci— sin tener una conciencia crítica o es mejor entender conscientemente y de manera crítica nuestra propia concepción del mundo?" Las palabras de Gramsci son un eco inconsciente de la pregunta más famosa de Hamlet, que aún no tiene respuesta. El verbo *to be* tiene, en inglés, un doble significado, que en español, por ejemplo, se vuelve explícito: *ser* significa existir y *estar* implica existir de cierta manera o en cierto lugar. La dicotomía de Gramsci ofrece dos posibilidades distintas para Hamlet: residir en la torre de su biblioteca, como un lector para el que los límites de su lectura coinciden con los márgenes de sus libros; o llevar su lectura al exterior, confrontar el libro que tiene en las manos con el libro del mundo, como sugirió Agustín.

Al inicio de uno de sus cuadernos publicados de manera póstuma, Franz Kafka escribió: "Toda persona lleva un cuarto en su interior".[57] Algunos, como Hamlet, nunca dejan del todo ese cuarto que otros, como Demócrito y los eremitas cristianos, Montaigne y Virginia Woolf, exteriorizaron. Aquí el mundo se representó a sí mismo para la contemplación privada, permitiéndose ser reconstruido de acuerdo con el placer, la imaginación, la ambición, la paciencia, la voluntad del cuidador.

En la época de Shakespeare, la torre de marfil, que aún no recibía su nombre, alabada como un santuario (no obstante sus peligros) por los eruditos de la Edad Media, solía ser motivo de mofa como un refugio para cobardes. Siglos más tarde, después de que Sainte-Beuve la hubiera invocado para alabar el oficio poético que trata sólo con palabras inspiradas, la torre de marfil se convirtió una vez más en objeto de ridículo, la elección egoísta de la inacción sobre la acción, que ni el intento de recuperación del Tercer Reich ni la inspirada llamada de Gramsci a las armas intelectuales pudieron anular del todo.

Actualmente, el lector en la torre de marfil se ha vuelto emblemático de otra situación. En un momento en que los valores que nuestra sociedad plantea como deseables son la velocidad y la brevedad, el proceso lento, intenso y reflexivo de la lectura parece ineficiente y anticuado. La lectura electrónica de varios tipos no

parece alentar las sesiones prolongadas con un solo texto sino un proceso de picoteo con muchos fragmentos cortos. El historiador de las comunicaciones Nicholas Carr habla, en *Superficiales*, de ciertos académicos de los medios digitales que sugieren que "no deberíamos perder el tiempo llorando por la muerte de la lectura profunda; de todas formas […] siempre estuvo sobrevaluada", quienes luego juzgaron *La guerra y la paz* y *En busca del tiempo perdido* cada una como una obra "demasiado larga y no tan interesante".

> Sus argumentos —dice Carr— […] facilitan la justificación de este cambio a los ojos de la gente, que se convence a sí misma de que navegar por la Red es un sustituto válido, incluso mejor, de la lectura profunda y otras formas de pensamiento calmado y atento. Al proponer que los libros son arcaicos, prescindibles, Federman y Shirky proporcionan la coartada intelectual que permite a personas sesudas deslizarse cómodamente al estado de distracción permanente que define la vida *online*.[58]

A decir verdad, para cubrirse con cáscaras de nuez y declararse reyes del espacio infinito.

* “Cuando mucho, es algo muy intranquilo ser lo que llamamos bien instruido y no poder disfrutar: estar presente en el gran espectáculo de la vida y nunca ser libre de un yo pequeño, hambriento y trémulo; que la gloria que contemplamos nunca nos posea del todo, que nuestra conciencia nunca se transforme con embeleso en la intensidad de un pensamiento, el ardor de una pasión, la energía de una acción, sino permanecer siempre erudito y sin inspiración, ambicioso y tímido, escrupuloso y miope.”

1 Véase Jos Koldeweij, Paul Vandebroeck y Bernard Vermet, *Hieronymus Bosch: The Complete Paintings and Drawings*, NAi Publishers, Róterdam, 2001, p. 170. [*Hieronymus Bosch, El Bosco. Obra completa*, Polígrafa, Barcelona, 2005.]

2 Irving L. Zupnick, “Bosch’s Representation of Acedia”, en James Snyder (coord.), *Bosch in Perspective*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, 1973, p. 134.

3 Tomás de Aquino (en *Suma teológica*, 2:2, 179-181) discute la distinción entre las vidas contemplativa y activa, asociando etimológicamente la primera con el descanso y la segunda con el movimiento. “Por lo tanto, ya que algunos hombres tienden principalmente a la contemplación de la verdad y otros a las acciones externas, la vida del hombre se puede distinguir de manera adecuada en activa y contemplativa.” (Tomás de Aquino, *Selected writings*, ed. y trad. de Ralph McInerny, Penguin, Harmondsworth, p. 684.) Si bien por sí mismas ambas vidas son buenas (en términos anagógicos Raquel representa la vida contemplativa y Lea la vida activa), ambas pueden pervertirse en un comportamiento pecaminoso que nace del amor insuficiente, en el primer caso (que lleva a la ira y la violencia), y del exceso de amor, en el segundo (que conduce a la pereza o *acedia*).

4 Seudo-Hipócrates, *Sur le rire et la folie*, Rivages, París, 1989. [*Tratados hipocráticos*, trad. de Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 8 vols., 1990-2003.]

5 Donald Attwater, *A Dictionary of Saints*, Penguin, Harmondsworth, 1965.

6 San Jerónimo, “Letter to Eustochium on Guarding Virginity”, en *The Collected Works of Erasmus*, vol. 61, *Patristic Scholarship: The Edition of St. Jerome*, ed., notas y trad. de James F. Brady y John C. Olin, University of Toronto Press, Toronto, 1992.

7 Véanse, entre otros, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholia*, Londres, 1964 (ed. rev., 1989) [*Saturno y la melancolía*, trad. de María Luisa Balseiro, Alianza, Madrid, 1991]; Anne Larue, *L’Autre Mélancholie: Acedia, ou les chambres de l’esprit*, Hermann, París, 2001; Jennifer Radden (coord.), *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust: Der Tragödie erster Teil*, “Nacht”, en *Werke*, vol. III, ed. Erich Trunz, edición de Hamburgo, C. K. Beck, Múnich, 1996. [*Fausto*, trad. de José Roviralta, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 121 y 122 (Letras Universales, 77).]

9 Marsilio Ficino, “On Caring for the Health of the Man of Letters”, en *Book of Life*, trad. e intr. de Charles Boer, Spring Publications, Woodstock, Connecticut, 1980.

10 *Apud. id.*

11 *Id.*

12 *Id.*

13 Michel de Montaigne, “On Three Kinds of Social Intercourse”, en *The Complete Essays*, ed. y trad. de M. A. Screech, Penguin, Harmondsworth, 1991, p. 933. [“Tres relaciones”, en *Los ensayos*, trad. de J. Bayod Brau, Acantilado, Barcelona, 2007, pp. 1236-1237.]

14 Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Aufsätze*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1972, pp. 23 y 32.

15 Henry James utilizó el término como título de una de las dos novelas que dejó inconclusas a su muerte, en 1916, y que se publicaron un año después (Henry James, *The Ivory Tower*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1917).

16 "Y Vigny, más discreto, como en su torre de marfil, regresaba antes del mediodía." Charles Auguste Sainte-Beuve, "Pensées d'août, à M. Villemain".

17 Proverbios 18:10.

18 Salmos 61:3.

19 Isaías 2:15.

20 Cantar de los Cantares 4:4 y 8:10.

21 Séneca, "De tranquillitate", en *Moral Essays*, ed. de E. M. Gummere, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1955.

22 John Carey, *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, Faber and Faber, Londres, 1992. [*Los intelectuales y las masas. Orgullo y prejuicio en la intelectualidad literaria, 1880-1939*, trad. de José Luis Gil Aristu, Siglo XXI, Madrid, 2009, p. 247.]

23 George Moore, *Confessions of a Young Man, 1886: Edited and Annotated by George Moore, 1904 and Again 1916*, Penguin, Harmondsworth, 1918.

* "Cree que observas dos puntos en el alma de Hamlet, de los que los alemanes aún no se han apoderado."

24 "Si alguna vez los alientos de tu corazón me ampararon con el abrazo de la amistad, aparta de tu mente la felicidad del descanso de la muerte, y sigue en este valle de lágrimas y dolores, donde tantas fatigas se cosechan, y cuenta mi historia a todos aquellos que quieran escucharla." William Shakespeare, *Hamlet*, V:2. [*Tragedias. Hamlet*, trad. de Jaime Navarre Farre, Bruguera, México, 1970, p. 563.]

25 A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Macmillan-St. Martin's Press, Nueva York, 1966; reed. Echo Library, 2006, p. 44.

26 *Ibid*., p. 62.

27 "Must (like a whore) unpack my heart with words *And fall a-cursing like a very drab,* A scullion!", William Shakespeare, *Hamlet*, II:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 480.]

28 *Ibid*., III:1. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 486.]

29 *Ibid*., I:5. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 453.]

30 John Gielgud, *Acting Shakespeare*, Pan Books, Londres, 1997.

31 William Shakespeare, *Hamlet*, I:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 435.]

32 "'Sblood, there is something in this more than / Natural, if philosophy could find it out." *Ibid*., II:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 471.]

33 "Remember / First to possess his books, for without them / He's but a sot, as I am." William Shakespeare, *The Tempest*, III:2. [*Tragedias. La tempestad…, op. cit.*, p. 268.]

34 Stephen Greenblatt, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, W. W. Norton, Nueva York, 2004.

35 "Sir, he hath never fed on the dainties that are bred in a book; he hath not eat paper, as it were; he hath not drunk ink: his intellect is not replenished; he is only an animal, only sensible in the duller parts." William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, IV:2.

* "expel / This something-settled matter in his heart."

36 William Shakespeare, *Hamlet*, V:1. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 471.]

37 Northrop Frye, *Northrop Frye on Shakespeare*, Fitzhenry and Whiteside, Markham, Ontario, 1986.

38 Tomás de Aquino, "Commendation of and Division of Sacred Scripture" (1256), en *Selected Writings*, ed., intr., notas y trad. de Ralph McInerny, Penguin, Harmondsworth, 1998.

39 Véase Brian Stock, *Augustine the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation*, Belknap Press of Harvard Universtiy Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

40 "Why, then 'tis none to you for there is nothing / either good or bad but thinking makes it so. To me / it is a prison." William Shakespeare, *Hamlet*, II:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, pp. 467-468.]

41 Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and Notes on Shakspere* [sic] *and Other English Poets*, George Bell and Sons, Londres, 1904, pp. 368 y 344.

42 William Shakespeare, *Hamlet*, I:5. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 454.]

43 Virgilio, *Eneida*, VI:5, verso 714.

44 "Si no fuera por los malos sueños que tengo, quisiera estar encerrado en una cáscara de nuez y creería ser el rey del universo." William Shakespeare, *Hamlet*, II:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 468.]

45 "Yo desterraré de mi vida todo recuerdo vano e inútil: las historias del pasado, las sentencias de los libros, las fantasías e impresiones de la juventud y de la observación; todo lo apartaré, y sólo habrá en mi mente el recuerdo de tus palabras. Y lo pondré escrito en las páginas del cerebro de mi pensamiento, sin mezcla alguna de otra idea interesada." *Ibid*., I:5. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, pp. 451-452.]

46 Tom Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, acto i, Grove Press, Nueva York, 1967. [*Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, trad. de Álvaro del Amo, Edicusa, Madrid, 1969, p. 45.]

47 Stephen Greenblatt, *Will in the World…, op. cit*.

48 Hastings Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, 3 vols., Clarendon Press, Oxford, 1985, vol. II, cap. 12, secc. 3.

49 "How weary, stale, flat, and unprofitable / Seem to me all the uses of this world! *Fie on't! ah, fie! 'Tis an unweeded garden* That grows to seed; things rank and gross in nature / Possess it merely." William Shakespeare, *Hamlet*, I:2. [*Tragedias. Hamlet…, op. cit.*, p. 437.]

50 Jonathan Bate, *Soul of the Age: A Biography of the Mind of William Shakespeare*, Random House, Nueva York, 2009.

51 A. D. Nuttall, *Shakespeare the Thinker*, Yale University Press, New Haven, 2007.

52 *Apud*. Onno van Wilgenburg, "The Play's the Thing: (Anti-)Nazi Shakespeare Appropriation, 1933-1999", Universidad de Utrecht, mayo de 2003.

53 David Forgacs (coord.), "Socialism and Culture", en *An Antonio Gramsci Reader: Selected Writings,1916-1935*, Schocken Books, Nueva York, 1988.

54 Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, ed. y trad. de Joseph A. Buttigieg, Columbia University Press, Nueva York, 2007, vol. III.

55 Antonio Gramsci, *Prison Noteboooks*, 2 vols., ed. de Quentin Hoare y Geoffrey Nowell Smith, Columbia University Press, Nueva York, 1996, vol. 1.

56 C. L. R. James, "Notes on Hamlet", en *The C. L. R. James Reader*, ed. e intr. de Anna Grimshaw, Blackwell, Oxford, 1992.

57 Franz Kafka, "Jeder Mesch trägt ein Zimmer in sich", tomado de "Ok-tavheft 2", en *Oxforder Octavheft 1 & 2: Hisorisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriftern,*

Druke un Typoskripte, ed. de Roland Reuß y Peter Staengle, Steomfeld-Roter Stern, Fráncfort del Meno, 2006, p. 35.

58 Nicholas Carr, *The Shallows: What the Internet is Doing to our Brains*, W. W. Norton, Nueva York, 2010. [*Superficiales: ¿qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*, trad. de Pedro Cifuentes, Taurus, México, 2011, pp. 138, 139 y 140.]

3. LA LARVA DE LOS LIBROS

El lector como inventor del mundo

> "Now I declare that's too bad!" Humpty Dumpty cried, breaking into a sudden passion. "You've been listening at Doors — and behind trees — and down chimneys — or you couldn't have known it!"
>
> "I haven't, indeed!" Alice said very gently. "It's in a book."
>
> [—¡Vaya! ¡No me faltaba más que esto! —gritó Humpty Dumpty súbitamente muy enfadado—. ¡Has estado escuchando tras las puertas…, escondida detrás de los árboles…, por las chimeneas…, o no lo podrías haber sabido!
>
> "—¡Desde luego que no! —protestó Alicia, con suavidad—. Es que está escrito en un libro."]
>
> LEWIS CARROLL, *Through the Looking-Glass*, capítulo VI

J. J. Grandville, "Una larva de los libros". Tomado de Vies publiques et privées des animaux (*1840-1842)*. *Cortesía de la Granger Collection, Nueva York*.

LA CRIATURA HECHA DE LIBROS

He buscado la felicidad en todas

> partes, pero no la he encontrado en ningún lugar, excepto en una esquinita con un libro.
>
> TOMÁS DE KEMPIS

En una mesa hecha de inmensos libros recostados sobre piernas de rollos de pergamino, un hombre marchito con grandes espejuelos voltea las hojas de un grueso libro con su barbilla. No puede usar las manos: su cuerpo está envuelto en un capullo formado por un manojo de papel impreso, que se equilibra en un tratado abierto. El muro trasero está cubierto por páginas inmensas y un librero lleno de libros. Él es la larva de los libros, ridiculizado en una caricatura de 1842 por el caricaturista francés Jean Ignace Isidore Gérard, conocido como Grandville. El significado de la broma es claro: he aquí algo conformado literalmente por material impreso, tan absorto en las palabras de la página que ninguna otra cosa pareciera existir para él. En su mundo centrado en los libros, la carne se ha convertido en palabra.

¿Acaso esta metamorfosis le concede poderes especiales? De acuerdo con Grandville, no pareciera hacerlo. Todo lo que el lector puede hacer, obligado por su extraño destino, es seguir con sus ojos el libro que tiene frente a él, página tras página; es incapaz en cualquier otro sentido. No tiene efecto alguno sobre el mundo que lo rodea: incluso su cuerpo, envuelto en papel, pareciera estar más allá de su control; y, si bien su apariencia de crisálida sugiere que una mariposa podría emerger de su estado cautivo, no se da ninguna indicación de cuándo, si es que en algún momento, podría ocurrir este renacimiento. En el retrato de Grandville, la larva de los libros parece condenada a su destino de ermitaño por el tiempo que existan libros que leer.

Aunque esta caricatura del destino del lector ilustra los aspectos negativos de la torre de marfil, afortunadamente no es la imagen predominante del lector en nuestro mundo. Se han producido imágenes de lectores en cualquier situación concebible desde las primeras civilizaciones literarias, dotadas de complejos significados simbólicos de identidad, poder y privilegio. Ya sea que sostengan algo sagrado con sus manos, algo peligroso, algo instructivo o divertido, ya sea que se sumerjan en el tesoro de la memoria y el aprendizaje, que escuchen la voz de sus contemporáneos o de sus ancestros, la Palabra de Dios o la de aquellos que llevan mucho tiempo muertos, se representa a los lectores como si participaran de un acto misterioso, numinoso. Implícitas en este acto están las capacidades de los lectores: rescatar la experiencia, transgredir las leyes físicas, traducir y

reinterpretar la información, aprender hechos, deleitarse con mentiras y juzgar.

También están implícitas las normas con que cada lector se relaciona con el escritor, estableciendo territorios de responsabilidad y obligación, así como fronteras que no deben cruzarse si no es por un acto de subversión de alguna de las partes. Dependiendo de lo que se suponga que es el texto, de su identidad acordada, el lector y el escritor tienen diferentes deberes y expectativas. De acuerdo con la convención, la ficción exige un conjunto de reglas, la biografía otro, y generaciones de lectores y escritores han intentado romper, socavar y renovar estas pre-concepciones básicas.

Tres siglos antes de Grandville, el erudito Nicholas de Herberay escribió un soneto que servía de prefacio para su traducción al francés del primer tomo de la novela de caballería *Amadís de Gaula;* en él solicita a sus lectores que se conformen con la historia que el escritor les presenta y no pregunten sobre la verdad.

> Bening lecteur, de jugement pourveu,
> Quand tu verras l'invention gentille
> De cest autheur: contente toy du stille,
> Sans l'enquerir s'il est vray, qu'as leu.[1]

Es una invocación extraña. Advertir al lector que no compare con demasiada cercanía los hechos de los libros con los de la realidad implica el reconocimiento explícito de la falsedad textual, con lo que transgrede las reglas mediante las cuales el lector y el autor acuerdan emprender el romance: el primero suspende su incredulidad, el segundo presta verosimilitud a la historia.

El contrato que celebran el escritor y el lector cuando el primero cierra el libro y el segundo lo abre es uno de autoengaño y mutua pretensión, en el que se imponen límites al escepticismo desdeñoso y a la confianza irrestricta, estableciendo así lo que Umberto Eco llamó "los límites de la interpretación".[2] Acechando en el corazón del compromiso de todo lector con el texto existe un doble nudo: el deseo de que lo que se dice en la página sea cierto y la creencia en que no lo es. En esta tensión entre ambos, los lectores establecen su tenue campamento. Hace mucho tiempo, Bruno Bettelheim señaló que los niños no creen en el Lobo o en Caperucita Roja en cuanto tales; creen en su existencia narrativa, que, como todos sabemos, puede tener mayor sujeción sobre nosotros que muchos personajes de carne y hueso.[3] No obstante, para la mayoría de los lectores el compromiso con el texto no va más allá del ensueño apasionado o de las ilusiones.

Aun así, existen lectores para los que el mundo en la página adquiere un carácter tan vívido, tanta verdad, que se sobrepone al mundo de los sentidos racionales. Haciendo a un lado los casos clínicos, cada lector ha sentido, por lo menos en una ocasión, el poder sobrecogedor de una criatura de palabras, se ha enamorado de algún personaje, ha despreciado a otro con toda su alma y ha deseado emular a un tercero. San Agustín nos dice que, en su juventud, lloró por la muerte de Dido. Los vecinos de Robert Louis Stevenson en Samoa le rogaron que les mostrara la botella con el malvado diablo, e incluso hoy, la oficina postal de Londres recibe cartas dirigidas al señor Sherlock Holmes en Baker Street 221B.

Con estos arrebatos en mente, se suele representar a los lectores como presas de seres imaginarios, víctimas de sucesos irreales, devoradores de libros que, a su vez, son devorados por monstruos literarios. Desde la perspectiva de aquellos que no leen o a quienes los libros no importan de manera desmesurada, el compromiso apasionado con la página parece vacuo y dañino, lo que resulta, como en la caricatura de Grandville, en una criatura no de carne y hueso sino de papel y tinta. Todo lector, pasado y presente, ha oído por lo menos en una ocasión la orden: "¡Deja de leer! ¡Sal al mundo y vive!"; como si la lectura y la vida fueran dos estados distintos del ser, como si quien regaña temiera que el lector ya no sea capaz de diferenciar entre la carne sólida y lo que no lo es. El necio de los libros, un personaje que apareció por primera vez en el siglo XVI, en *La nave de los necios* de Sebastian Brant, es la encarnación de esta amonestación ubicua. Ya sea que ojee sus libros portando una gorra de bufón con cascabeles (como en la ilustración que Durero hizo para el libro de Brant) o en la forma de un burro estudioso (en la sátira de Oleario *De fide concubinarum* de 1505) o como un bibliotecario ocupado solamente con el polvo reunido en los libros (en *Cien necios distinguidos* de Abraham a Sancta Clara de 1709), el necio de los libros se ha convertido en un icono establecido del mundo literario.

El necio de los libros es, entre otras cosas, el lector omnívoro que confunde la acumulación de libros con la adquisición de conocimiento y quien termina por convencerse de que los hechos que se narran entre las cubiertas suceden en el mundo real. Él o ella: aquí los humanistas tenían disposición a incluir a ambos sexos. En su *Elogio de la locura*, Erasmo, siguiendo el ejemplo de los Proverbios, retrató al necio de los libros como una mujer. "Si, por ventura, alguna mujer quisiera sentar plaza de sabia, no conseguiría sino ser dos veces necia —escribió Erasmo— […] porque todo aquel que contra su naturaleza toma las apariencias de virtud, no logra sino que el vicio aparezca más

de bulto […] así la mujer será siempre una mujer; es decir, una necia."[4]

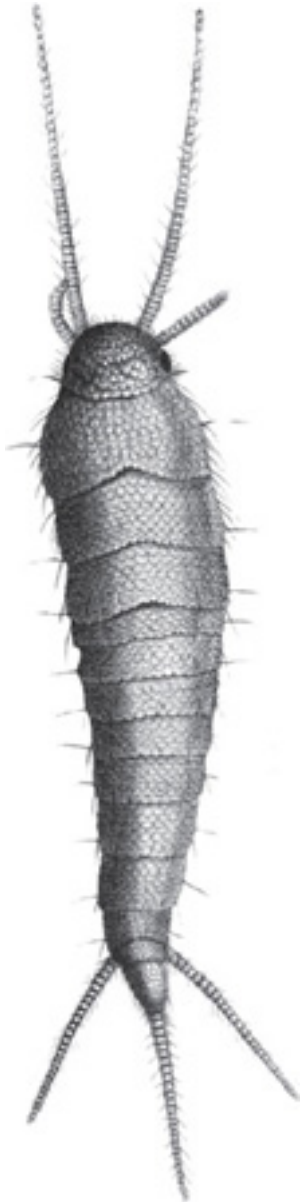
"El necio de los libros." Tomado de Sebastian Brant, The Ship of Fooles: wherein is shewed the folly of all states, *trad. de Alexander Barclays Priest, Iohn Cavvood, Londres (1507). Cortesía de la University of Pennsylvania Rare Book and Manuscript Library*.

Un asno que enseña. Tomado de Pablo Oleario (Jacobo Wimpfeling), De fide concubinarum in sacerdotes (*1505*).

Los necios de los libros son mujeres y hombres que aman “toda suerte de palabras perniciosas” (como dice el salmista) y a su vez devoran tomo tras tomo pero son (nuevamente de acuerdo con el salmista) “como un vaso quebrado” porque no pueden retener la instrucción. En la mayoría de las culturas de la palabra impresa, se los ha comparado con alguna de aquellas pequeñas criaturas hambrientas que, desde antes de los días de Alejandría, han sido los carroñeros de las bibliotecas: en español, ratones; en alemán y francés, ratas; en inglés, larvas, por el *anobium pertinax*.

Johann Christoph Weigel, "El necio de los libros". Tomado de Abraham a Sancta Clara, Centi-folium stultorum, *Weigel, Núremberg, 1709*.

Richard Hooke describió por primera vez a la verdadera polilla de los libros (la larva del *Anobium*) en 1655, comparando su forma voraz y alargada con "uno de los dientes del Tiempo".[5] Un acertijo anglosajón del siglo VI describe los hábitos de esta criatura: "Un gusano se ha tragado el polvo de un hombre, un ladrón en la oscuridad ha consumido el poderoso dicho con sus firmes basamentos. El ladrón no se volvió un ápice más sabio cuando comió aquellas palabras".[6] Este acertijo, que probablemente sea una imitación de un poema latino anterior, vuelve explícita la culpa voraz del lector: tragarse las palabras sin beneficiarse de su significado, traduciendo el texto a ilusiones en vez de a la experiencia fundamentada. La larva de los libros sigue siendo tonta a pesar de todos los libros que ha devorado.



Robert Hooke, "Una polilla de los libros". Tomado de Micrographia, or, Some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses: with observations and inquiries thereupon, *Jo. Martyn and Ja. Allestry, Londres, 1665. Cortesía de la University of Pennsylvania Rare Book and Manuscript Library*.

Sin duda, bajo este retrato yace una ansiedad profunda y oscura: la falta de confianza que las sociedades siempre han mostrado hacia aquello que puede crearse con palabras, una desconfianza hacia el acto intelectual mismo. Esta desconfianza, este miedo supersticioso,

quizá nazca del hecho de que, en un gran número de mitologías, el mundo se crea a partir de la voz, de tal manera que las palabras —o la Palabra— dan origen al universo y a todo lo que contiene. Por lo tanto se puede entender el miedo a la palabra como el miedo a sus poderes mágicos, y resulta tentador ver la mayoría de las censuras textuales, la quema de libros, las burlas del oficio del lector, como un exorcismo que busca derrotar la supuesta magia del lenguaje.

Es posible que una sociedad que se define a sí misma a partir del levantamiento de muros alimente al mismo tiempo la sospecha de que dentro de esos muros nacerá algo que dispute su definición, que busque cambiar su identidad. Incluso el toma y deja de lo que excluimos y lo que incluimos ha crecido en nuestras sociedades; cada vez mostramos más recelo ante la fuerza crítica e inventiva del lenguaje que orgullo ante su poder de preservación. Por consiguiente, intentamos restringir sus esfuerzos imaginativos o burlarnos de ellos.

En este sentido resulta ejemplar la primerísima escena de *Rojo y negro* de Stendhal. El padre de Julián, al ver que su hijo lee en vez de atender el molino, arrebata el libro al muchacho y lo avienta al río. Escenas similares se repiten en muchas novelas y biografías, desde la vida de Jean Racine hasta *Matilda* de Roald Dahl, y se han convertido en emblemas de la actitud de la sociedad hacia el lector. Desde los días de los *scriptoria* de Mesopotamia y Egipto, se ha sospechado que el oficio del lector conlleva un peligro mágico. De manera anacrónica, podríamos preguntarnos si no existe una burla implícita, similar a la del necio de los libros, en la representación egipcia del dios de los escribas como un babuino.

En la Edad Media tardía y el Renacimiento se creó la identidad del necio de los libros para burlarse de ciertos aspectos del poder del lector y socavarlos. Se exageraron sus características, se ridiculizó su actitud, para asociarlo con el "borracho" de las historias y obras populares, el lerdo, el ignorante que, como la polilla, devora libros pero se mantiene tonto; no con el necio sabio, el "ignorante cristiano" que san Pablo describe en la primera carta a los corintios.[7]

La distinción entre el lector serio, el erudito y un simple devorador de libros es esencial. Ya en el siglo VI, Boecio hacía una distinción clara, en *La consolación de la filosofía*, entre el necio de los libros y el lector serio. Cuando Filosofía se le aparece en una visión, mientras se sienta enfermo y desolado en la celda de una prisión, insiste en que las musas de la poesía que lo han inspirado (y a quienes llama "scenicas meretriculas" o, como tradujo libremente David Slavitt, "chicas del coro")[8] deben partir de inmediato, pues no tienen nada que ofrecer a la mente erudita.

> ¡Ah! Si vuestras caricias me arrebataran a un profano, como sucede con frecuencia, el mal sería menos grave, porque en él mi labor no se vería frustrada; pero ¿es que ahora queréis quitarme a este hombre alimentado con las doctrinas de Elea y de la Academia? Marchad, alejaos más bien de este lugar, Sirenas que fingís dulzura para acarrear la muerte; dejadme a este enfermo al cual yo cuidaré con mis númenes, hasta devolverle la salud y el bienestar.[9]

Las musas de la poesía (o las musas de los *best-sellers*, como diríamos hoy en día) rellenan al lector tosco de insensatez; las musas de la filosofía nutren al lector inspirado con el pienso curativo del alma. Las dos nociones opuestas de la manera en que ingerimos un texto provienen, como hemos visto, del Libro de Ezequiel[10] y del Apocalipsis. Cuando se ordena a san Juan "toma y cómelo", nos dice que "era dulce en mi boca como la miel, pero cuando lo hube comido, amargó mi vientre".[11] Ya que comió el Libro Sagrado, ahora san Juan debe ir más allá del delicioso sabor de la lectura, debe sacar provecho de las amargas enseñanzas del texto y salir y profetizar "otra vez sobre muchos pueblos, naciones, lenguas y reyes". Como saben los lectores sabios, ingerir un libro finalmente conduce a hablar el libro.

Al final, la distinción entre el lector glotón y el rumiante, que obedientemente "comieron" palabras, se volvió difusa, y el retrato indiscriminado del necio de los libros opacó al de su contraparte y representó a cualquier lector. Incluso si Sebastian Brant y los demás humanistas de la época entendían las diferencias —e insistieron en ellas— entre ingerir cuidadosamente y picotear de manera indiscriminada, entre leer a profundidad y de manera superficial, la poderosa imagen que sirve de frontispicio a *La nave de los necios* se impuso en todos lados.

Aun hoy, los lentes son el emblema del intelectual, del ser asexuado. La cancioncilla de Dorothy Parker todavía echa sus raíces en la imaginación popular:

Men seldom make passes
At girls who wear glasses.*

Marilyn Monroe se hizo eco de esto en *Cómo casarse con un millonario* cuando se niega a usar lentes para poder encontrar marido; o, en su versión masculina, Tony Curtis, en *Una Eva y dos Adanes*, usa lentes para que Marilyn Monroe crea que carece de impulso sexual: verdaderamente un necio de los libros.

Finalmente, el necio de los libros adquirió todas las connotaciones negativas que la sociedad proyectó al lector: una criatura perdida en una selva de palabras, sin comprensión de la realidad cotidiana, que vive en un mundo de pretensiones que carece de uso práctico para sus conciudadanos. "¿Por qué leer *Princesse de Clèves?"*, preguntó el presidente de Francia Nicolas Sarkozy en 2009 al descubrir que los funcionarios civiles estaban obligados a estudiar esta novela clásica del siglo XVI para sus exámenes de admisión.[12] La pregunta detrás esto era: ¿cómo podría ayudar a un administrador de la república, alguien comisionado para tratar con hechos, cantidades y con la realidad seria de la política, la lectura de ficción? Hélène Cixous preguntó sabiamente: "¿Por qué esta furia contra la lengua y la literatura francesas? ¿Este resentimiento? ¿Este frenesí? Porque éste es un mundo en el que no puede usar el viejo truco de la ley del más fuerte. No sabe cómo seducir al pensamiento, cómo reducirlo, dominarlo, hacerlo arrastrarse".[13] Éste es el resentimiento de muchos de los que están en el poder, de aquellos que oponen las fuerzas políticas y económicas al impulso intelectual y descubren que no pueden eliminar la capacidad humana de imaginar el mundo a través de la lengua. Por esta razón, Platón eliminó a los poetas de su república ideal: porque los poetas inventan cosas para entender el mundo, tratan con imágenes de la realidad, no con la incomprensible realidad misma.

Estas cualidades negativas que se asocian con el lector como el necio de los libros se extendieron al libro. En la Edad Media temprana, el libro como objeto podía provocar reverencia e incluso miedo. Aparece entronado como la Palabra de Dios en numerosas representaciones: como un rollo, el *rotulus* o *volumen*, que representa las leyes del Antiguo Testamento, y como el códice, que representa las leyes del Nuevo Testamento. Gradualmente, las nociones de viejo y nuevo, utilizadas para calificar contenedores de texto, adquirieron connotaciones de valor. Contaminadas quizá por una etimología falsa, *rotulus* y *volumen* se convirtieron en palabras peyorativas. *Rotulus* no sólo evocaba lo viejo sino también lo "engañoso", "vuelto sobre sí

mismo", "enrollado como una serpiente" (como en la representación de Grandville).[14] Asimismo, *volumen* se asoció erróneamente con *vulpes* o *volpes*, el zorro, que, según explicaban los bestiarios medievales, se llamaba *volpes* porque caminaba "con las patas vueltas hacia atrás", "volvere pedibus", un signo inconfundible de su naturaleza traicionera.[15]

Sin embargo, el códice, dependiendo de si se representaba abierto o cerrado (y abierto o cerrado de qué manera), podía tener un valor positivo o negativo. Por ejemplo, el león de san Marcos, la bestia ubicua elegida como el emblema de Venecia, se representaba, a partir de las últimas décadas del siglo XIII, como un emblema positivo, con un libro abierto que muestra las palabras con que el ángel anunció al evangelista que Venecia será su lugar de descanso final, o negativo, con un libro cerrado para señalar una época de guerra o pestilencia. Son muchas las variaciones de estos símbolos. El libro abierto a un costado del león sugería, en tiempos de paz y prosperidad, que la actividad de la lectura era una de esparcimiento, una ocupación atractiva y erudita, parte del *otium* culto (la melancolía estudiosa de Hamlet), opuesta a los negocios de Estado; o podía verse como una advertencia, un recordatorio para los lectores de que la Palabra de Dios, como sus ojos, siempre observa, con la amenaza de retirar el momento de gracia actual. Durante tiempos desafortunados, el libro cerrado podía significar que, una vez que se retiraba la gracia, ya no se ofrecía el consuelo. Era demasiado tarde para leer, estudiar, aprender. La comunidad de lectores debió haber tomado mejores decisiones en la adquisición de sabiduría, bajar de sus respectivas torres y enseñar a los iletrados la manera de vivir armoniosamente. *La guerra no es tiempo para libros*, parecen decir el león y su libro cerrado. *Regresaremos a la cordura de las palabras cuando la locura haya pasado*.

EL LECTOR EMBRUJADO

> Tome vuestra merced, señor licenciado; rocíe este aposento, no esté aquí algún encantador de los muchos que tienen estos libros, y nos encanten.
>
> MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote*, 1:VI

Así como el león veneciano está atrapado entre el prestigio del poder intelectual y la burla de la ineficacia de las palabras, el lector quedó

atrapado en un doble nudo. El amante de los libros se convirtió en el necio de los libros, el devorador de libros en una larva, ambas parodias del lector embelesado. “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.” Así definió Cervantes en 1605 al necio de los libros que conocemos como don Quijote; aun así, cuando Cervantes retrató a su valiente caballero, en realidad no estaba definiendo al lector enloquecido por sus libros. Por el contrario, Cervantes definía a una sociedad temerosa hasta la locura de sus propias falsedades. Sin duda, como se nos dice en el primer capítulo, Alonso Quijano cree en la realidad fáctica de las historias que lee; sin embargo, a lo largo de la novela se vuelve claro que la concepción que don Quijote tiene del mundo es algo más compleja que la simple locura. En varios momentos, a punto de dejarse llevar por la fantasía elaborada a partir de sus lecturas, don Quijote sortea el abismo entre lo que es real en el mundo y lo que es real en su imaginación, con intuición lúcida. Muchas veces permite que la fantasía lo supere, como en la famosa escena de los molinos, y sufre las consecuencias en sus maltratados huesos; pero en otros momentos entra a la fantasía de manera consciente, como un lector que sabe que la historia es ficción y aun así cree en la verdad revelada, como cuando don Quijote prohíbe a Sancho espiar a través de la venda que les tapa los ojos y ver si la cabaña verdaderamente los lleva por los cielos, o cuando el caballero enamorado rehúsa mostrar a los mercaderes un retrato de Dulcinea que pruebe que es la mujer más bella de la tierra, pues “qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria”.

Francisco de Goya, "Don Quijote" (ca. *1812-1820). British Museum, Londres. Cortesía de Alinari / Art Resource, Nueva York*.

En contraposición, la percepción del mundo "real" tampoco es tan fuerte en aquellos que consideran loco al caballero. El cura y el barbero, que sacrifican la biblioteca de don Quijote para eliminar los títulos "perniciosos", salvan, no obstante, de las llamas un buen número de volúmenes que consideran importantes (para ellos) como entretenimiento o como medios de conocimiento. El posadero que organiza lecturas públicas de las novelas de caballerías cuenta cómo

por cada uno de sus escuchas —campesinos, peones, prostitutas y jóvenes— la historia adquiere un significado personal y proporciona un placer privado, los ayuda a tolerar las durezas y las penas de la vida cotidiana. Asimismo, los aristócratas que se burlan del pobre y viejo caballero y le juegan bromas crueles viven en un mundo en que transforman sus fantasías en realidades y sus caprichos en una parodia de la justicia. Este juego entre el mundo imaginario explícito del protagonista y el mundo inconsciente de aquellos que lo rodean coloca al lector de *Don Quijote* en un punto incierto entre ambos, como una de las criaturas solitarias que encuentran en los libros la experiencia de la realidad y también como un miembro de la sociedad que se burla de la lectura y desea imponer sus propias ideas de lo que es colectivamente valioso y lo que no.

En la séptima carta de Platón (quizá apócrifa), el filósofo declara que hay ciertas verdades que no pueden escribirse, e incluso si pudieran escribirse, no es posible aprenderlas sólo mediante la lectura detenida de la página: es necesario que los lectores las descubran después de mucho esfuerzo y experiencia, cuando el conocimiento salta repentinamente como una chispa en el alma, que le permite alimentarse.[16] Este argumento, repetido durante siglos, sugiere que la lectura no puede enseñarnos las cosas más verdaderas y más profundas, y que intentar suplantar la vida con la lectura es una locura.

Aun así, escribir palabras que describen la experiencia goza de un prestigio mucho mayor que el del aprendizaje intuitivo. A inicios del siglo XIV, el rabino Sem Tob de Carrión, en sus *Proverbios morales*, señaló lo que entonces ya era un lugar común:

La palabra a poca
Sazon es olvidada,

E la escritura fynca
Para syenpre guardada.

E la razon que puesta
Non yaze en escryto,

Tal el como saeta
Que non llega al fyto.[17]

A pesar de la advertencia de Platón, la escritura (y por lo tanto la lectura) se convirtió en medio de instrucción y conocimiento. Incluso si el lector sabía que las historias eran inventadas y que los personajes sólo vivieron en la imaginación de su autor, esta materia de los sueños tuvo efecto sobre la mente de los lectores como modelo del mundo en que aún intentamos sobrevivir.

> Tal como evidentemente muestra la experiencia, la debilidad de nuestra memoria deja fácilmente en olvido no sólo hechos envejecidos por el curso del tiempo, sino también los actos recientes de nuestros días; por ello ha sido muy oportuno, útil y adecuado trasladar por escrito las gestas e historias antiguas de los hombres fuertes y virtuosos, para que sirvan de claros, muy claros, ejemplos y virtuosa doctrina de nuestra vida, según escribe aquel gran orador, Tulio.[18]

Así comienza *Tirant lo blanc*, la novela de caballerías que el barbero y el cura, resueltos a quemar la biblioteca de don Quijote, deciden salvar de la fogata, "que por su estilo, es éste el mejor libro del mundo".[19] Incluso dentro de una historia que pareciera condenar la lectura de este tipo de libros como si fuera una locura, se establece que algunos de ellos nos llevan a lo contrario de la locura y nos conceden "claros, muy claros ejemplos y virtuosa doctrina" de la antigua justicia y el comportamiento ilustre.

1 “Amable lector, dotado de juicio, cuando descubras la refinada invención de este autor, conténtate con el estilo sin preguntarte si es verdad lo ocurrido.” Nicholas de Herberay, Seigneur des Essars, “Au lecteur, sonnet de Herberay”, en *Soleil du osleil: Anthologie du sonnet français*, Gallimard, París, 2000.

2 Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1990. [*Los límites de la interpretación*, trad. de Helena Lozano, Lumen, Barcelona, 1992.]

3 Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Vintage, Nueva York, 1989. [*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. de Silvia Furio, Grijalbo, México, 1989.]

4 Erasmo de Róterdam, *Elogio de la locura*, trad. de A. Rodríguez Bachiller, Aguilar, Madrid, 1962, pp. 85-86.

5 William Blades, *The Enemies of Books*, 2ª ed. rev. y aumentada por el autor, Elliot Stock, Londres, 1888. Blades señala que “Hooke evidentemente describe a la *lepsima”*. Entre las plagas devoradoras de libros, Blades no sólo enlista muchas variedades de *anobium* sino también a la *oecophora pseudospretella* de cabeza cornada y fuerte mandíbula.

6 Richard Hammer (ed. y trad.), *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, Faber and Faber, Londres, 1970, pp. 106-107.

7 1 Corintios, 3:18-19. “18 Nadie se engañe a sí mismo; si alguno entre vosotros se cree sabio en este siglo, hágase ignorante, para que llegue a ser sabio. 19 Porque la sabiduría de este mundo es insensatez para con Dios”.

8 Boecio, *The Consolation of Philosophy*, trad. de David R. Slavitt, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

9 Boecio, *The Consolation of Philosophy*, trad. en prosa y verso inglés de H. R. James, Elliot Stock, Londres, 1897. [*La consolación de la filosofía*, trad. de Pablo Masa, Ediciones Perdidas, Aguilar, Buenos Aires, 1955, pp. 28-29.]

10 Ezequiel 2:9-10.

11 Apocalipsis 10:9-11.

* “Los hombres rara vez intentan conquistar a chicas con lentes.”

12 Véase Virginie Poels, “Sarkozy et la Princesse de Clèves”, *Marianne2*, París, 17 de febrero de 2009.

13 Hélène Cixous, “Nicolas Sarkozy, the Murderer of the Princesse de Clèves”, *The Guardian*, Londres, 23 de marzo de 2011.

14 Michel Pastoureau, “La Symbolique médiévale du livre”, en *La Symbolique du livre dans l’art occidental du haut Moyen Age à Rembrandt*, Société des Bibliophiles de Guyenne-Institut d’Étude du Livre, Burdeos-París, 1995.

15 Véase por ejemplo, el bestiario de Pierre de Beauvais (siglo XIII) en *Bestiaires du Moyen Age, mis en français moderne et présentés par Gabriel Bianciotto*, Stock, París, 1980.

16 Platón, “Carta séptima”, en *Protágoras, Gorgias, Carta séptima*, trad. de Javier Martínez García, Alianza, Madrid, 1998, p. 285.

17 Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. de I. González Llubera, Cambridge University Press, Cambridge, 1947, vv. 460-464. [*Proverbios morales*, ed. de Sanford Shepard, Castalia, Madrid, 1985, vv. 460-461, p. 159.]

18 Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo blanc* (1490), trad. de David H. Rosenthal, Schocken Books, Nueva York, 1984, p. XXIX. [*Tirant lo blanc*, pról. de Mario Vargas Llosa, trad. de J. F. Vidal Jove, Alianza, Madrid, 2005, p. 59.]

19 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara-Real Academia

Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2005, parte I, cap. VI, p. 66.

CONCLUSIÓN

Leer para vivir

Bernard Naudin, "Bouvard y Pécuchet". Tomado de Œuvres complètes illustrées de Gustave Flaubert, *Librairie de France, París, 1923*.

People say that life's the thing, but I prefer reading.
LOGAN PEARSALL SMITH, *Afterthoughts*[*]

Dos siglos y medio después de la publicación de la primera parte de *Don Quijote*, Gustave Flaubert continuó la exploración del lector como mediador entre la percepción de la ficción y la de la realidad. El lector como viajero, el lector en la torre de marfil, el lector como devorador de libros, todos aparecen en las obras de Flaubert desde sus primerísimos escritos. El lector como aprendiz de la vida reside en el núcleo de todos los libros de Flaubert.

Flaubert se consideraba un lector viajero, y a los libros que leía, una cartografía que lo ayudó a explorar el mundo de la experiencia. "¡Leer para vivir!"[1] es su famoso consejo a su amiga *mademoiselle* de Chantepie. Su último libro, *Bouvard y Pécuchet*, retrata a dos necios librescos que están convencidos de que, si leen todo, adquirirán, como viajeros de la página impresa, el conocimiento absoluto del mundo. Sin embargo, la novela, que quedó inconclusa a su muerte, no llega a una conclusión: no existe una última página para el esfuerzo de Bouvard y Pécuchet ni para la crónica de sus esfuerzos escrita por Flaubert. A diferencia de los viajes de Dante, que terminan en lo inefable, el viaje de los dos necios de los libros de Flaubert nunca llega a la línea final de los interminables libros que podrían leer y, por lo tanto, nunca llega a la revelación dantesca que no puede ponerse en palabras. Su viaje es, por así decirlo, la versión con los pies en la tierra del peregrinaje sobrenatural de Dante, un intento heroico por llevar a cabo algo aparentemente imposible, sabiendo que es imposible y que está condenado al fracaso.

Aun así, a pesar de fracasos tan heroicos, Flaubert creía que los libros proporcionaban al lector (al lector sabio, no al necio de los libros) un santuario sensato para el pensamiento. Como réplica a Hamlet, Flaubert definió la torre de marfil como un refugio en contra de la imbecilidad del mundo, un lugar donde un lector puede estar en paz con la inteligencia de sus libros incluso si éstos están formados de "palabras, palabras, palabras". En otra carta a *mademoiselle* de Chantepie, fechada el martes 23 de enero de 1866, Flaubert se compadece de ella por tener que tolerar "el fanatismo y la estupidez" de la provincia (*mademoiselle* de Chantepie vivía entonces en Angers): "Cuando el pueblo ya no crea en la Inmaculada Concepción, creerá en las ouijas. Debemos encontrar consuelo en esto y vivir en una torre de marfil. No es divertido, lo sé, pero si uno sigue este método, no será ni un tonto crédulo ni un charlatán".[2] Ésta es la versión irónica de Flaubert del *beautus ille* de Horacio, la alabanza clásica de aquellos que se retiran del bullicio de la ciudad a la paz estudiosa del campo. Para Flaubert tanto la ciudad como el campo estaban contaminados: la primera por el convencionalismo burgués; la segunda, por la simpleza

campesina. La torre de marfil era el único refugio para una persona sana que buscara escapar de la estupidez del mundo. Bouvard y Pécuchet nunca encontraron verdaderamente su torre de marfil.

Bouvard y Pécuchet fue la última obra de Flaubert; el cuento "Bibliomanía" fue la primera y se publicó en 1837, cuando Flaubert tenía dieciséis años. Narra la historia de un vendedor de libros antiguos a quien coleccionar libros lo apasiona tanto que incluso cometería un asesinato para obtener uno. "Amaba un libro porque era un libro —dice Flaubert de él—. Amaba su aroma, su forma y su título." A lo que añade: "Apenas sabía leer".[3] El bibliómano obsesivo es una de las encarnaciones más mortales de la larva de los libros; acumula volúmenes sin viajar por ellos, sin leerlos en reclusión estudiosa, sin volverlos verdaderamente suyos. Es el acumulador de símbolos muertos, reticente o incapaz de dar vida a un libro, pues es el aliento del lector (su lectura encarnada, como argüía san Agustín) el que da vida al libro.

El mismo año que publicó "Bibliomanía", Flaubert escribió otro relato: "Pasión y virtud", "un cuento filosófico" (cómo él lo llamó), cuya historia encontró en la gaceta de los juzgados, sobre el adulterio y el subsiguiente suicidio de la esposa de un funcionario de salubridad. En este cuento de adolescencia, la heroína no es explícitamente un ratón de biblioteca; sin embargo, el mundo de la ficción romántica claramente está presente en sus sueños, sus conversaciones, sus ideas de lo que debe —y no debe— ser el amor. Años después, la esposa del funcionario de salubridad reencarnaría en una versión más clara de la larva de los libros: Emma Bovary, obsesionada románticamente.

Las tres *b* librescas de Flaubert (el bibliómano, Bouvard y Bovary) son todas necias de los libros con un ancestro común. En una carta a su amada, Louise Colet, fechada el 12 de junio de 1852, casi diez meses después de comenzar *Madame Bovary*, Flaubert le confesó que sus raíces podían encontrarse "en el libro que conocía al pie de la letra antes de aprender a leer, *Don Quijote"* (cubierto, añadió, por "la espuma agitada de los mares de Normandía, la enfermedad inglesa [epilepsia] y la niebla pestilente").[4] *Don Quijote* proveería a Flaubert el modelo intranquilo de una ficción en la que el "arte" —es decir, "aquello que es artificial o está a la moda"— parecía estar felizmente ausente.[5] Pues, incluso en obras aparentemente "artificiales" como *La tentación de san Antonio* o *Salambó*, la ausencia de artificialidad resultaba esencial para Flaubert. A las diez de la mañana del 4 de mayo de 1880, en una carta dirigida a Guy de Maupassant, Flaubert escribió: "¡La importancia que se otorga a la insensatez, y la futilidad

pedante me exasperan! ¡Desdeñemos el chic!" (*Bafouons le chic*!).[6] Éstas fueron las últimas palabras que escribió Flaubert. Murió cuatro días después.

En *Madame Bovary*, el pretencioso boticario Homais se siente atraído por la futilidad que Flaubert ridiculizaba. "Sobre todo lo que lo seducía era el *chic*."[7] Chic: estilización, no estilo. Es también este chic, esta estilización, lo que seduce a Emma como lectora, una moda que confunde con elegancia. Lo que Emma encuentra en sus libros románticos es un contraste con el tedio, la vanidad, lo sombrío de su vida con Charles Bovary; sin importar lo mal que estén escritos los libros, sin importar lo artificial del lenguaje utilizado. Son las apasionadas aventuras chic las que le importan porque, a diferencia de don Quijote, quien puede (cuando es necesario) distinguir entre la realidad y la ficción, cuando Emma lee sus libros traduce sus tramas románticas directamente al mundo de sus deseos.

Los primeros libros de Emma son volúmenes pequeños y de pasta ordinaria que recibe como premios en la escuela, los cuales muestra con orgullo a Charles durante sus primeros encuentros. Después llegarían las novelas en las que encontraría versiones mejoradas de su aventura con el vizconde: lee libros de Eugène Sue, Balzac, George Sand, "buscando para sus deseos personales satisfacciones imaginarias [...] El recuerdo del vizconde acudíale continuamente en sus lecturas. Entre él y los personajes inventados establecía una especie de relación. Pero el círculo del cual él era el centro fue ensanchándose poco a poco, y su aureola, al separarse de su imagen, llegaba más lejos todavía, iluminando otros ensueños".[8]

Satisfacciones imaginarias para sus deseos personales: las lecturas de Emma dan color a todo el mundo. Son su historia, su geografía, su espejo espiritual. Está tan atrapada en su mundo ficticio que incluso lleva sus libros a la mesa, volteando las páginas mientras su esposo trata de hablarle, de contarle historias de su día de trabajo. Emma responde a estos intentos con escenas apasionadas de sus novelas. Porque una vez que se transformó en una larva de los libros emblemática, éstos son su comida, la materia que construye al mundo.

Al recordar su primer encuentro con *Madame Bovary*, A. S. Byatt señala que lo que hace que a Emma le resulta imposible "habitar su casa y su matrimonio es su sentido romántico de que hay algo más, una experiencia más intensa, un horizonte más amplio si tan sólo lo encuentra. Sus deseos están formados por sus lecturas y su educación".[9] Cuando la realidad no alcanza a la ficción, Emma culpa a sus libros. "He leído todo", dice, anticipando a Mallarmé. Al final, Emma intentará suicidarse porque su vida es gris y sus libros ya no le

ofrecen consuelo. Después de servir como pastura para sus sueños antes que como verdadero alimento para el alma, los libros ahora son incapaces de estimularla o satisfacerla. Para Emma, al final no existe, tanto en la página como en el mundo, "un horizonte más amplio". Como la polilla del acertijo anglosajón, no se ha beneficiado realmente de los libros que ha devorado.

Después de Cervantes, los lectores en la ficción (es decir, los personajes ficticios que son al mismo tiempo sujetos y objetos de una novela) se vuelven conscientes de manera más literal de la gastronomía de la lectura. Desde Arabella, en la farsa ligeramente tonta de Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, en la que la heroína fuerza al mundo a su derredor para que refleje las novelas románticas que la complacen, "suponiendo que los romances eran retratos reales de la vida",[10] hasta la Ana Karenina de León Tolstói, para quien la lectura es un recordatorio burlón de la vida no vivida, la ficción vuelve explícito su papel ejemplar.

Ana Karenina regresa a San Petersburgo después de su encuentro con Vronski en Moscú. En el tren toma un libro y un cortador de papel para abrir las páginas, y lee.

> Ana Arkadievna seguía leyendo, pero tenía demasiada necesidad de atender a sus propios problemas en la vida real para interesarse demasiado por los azares de existencias imaginarias. La heroína de la novela cuidaba de ese enfermo. Un miembro del Parlamento pronunciaba un discurso. Ella habría querido pronunciarlo en su lugar. Lady Mary galopaba tras su jauría exasperando a su cuñada y sorprendiendo a todos con su audacia. Ella hubiera querido hacer lo mismo. ¡Vano deseo! Tenía que estarse quieta y limitarse a ser una pasiva espectadora de esa intensa vida de ficción.[11]

Emma Bovary devora libros e imagina que las vidas imaginarias son la suya, que es la heroína de Balzac o de Sue. Don Quijote devora libros y modela su comportamiento de acuerdo con ciertos códigos ficticios que considera justos y correctos, aunque sabe que él no es Lancelot ni Amadís. En las ficciones que lee, Ana Karenina no ve personajes ideales ni ideales de conducta, sólo vidas imaginarias que se burlan de ella con la vida que no está viviendo. No es la vida ficticia sino su propia vida, no es la vida de *lady* Mary sino la de Ana Karenina, no es tanto una imagen del mundo como un ejemplo de acción en el mundo, un ejemplo de cómo es vivir, y se mantiene consciente de que la vida que lee no es la suya. Así como Ana Karenina entiende lo que significa ser *lady* Mary sin creerse *lady* Mary, nosotros entendemos lo que significa ser Ana Karenina sin creernos Ana Karenina. Sin este entendimiento, sería imposible la ficción (y la sociedad misma); o como diría Nicholas Herberay: "Conténtate con el

estilo sin preguntarte si es verdad lo ocurrido".

"Los personajes literarios son arenas movedizas —escribió Blakey Vermeule en un estudio fascinante—. Son telescopios. Nos atrapan, nos dan perspectiva." Pero "¿qué sucede —pregunta Vermeule— cuando las personas se concentran demasiado en los aparatos de orientación, en el mapa en vez de en el camino, en el telescopio en vez de en el planeta distante?" Como Sócrates dice al desafortunado rapsoda Ion en el dialogo platónico, "¿Qué significa tener más interés en la representación de algo que en la cosa misma?" Vermeule apunta que, "por supuesto, Ion no tenía respuesta".[12]

Aun así, quizá sea posible encontrar una respuesta. Quizá la pregunta que Sócrates plantea a Ion tenga su respuesta (como sin duda sabía Platón) en ese momento conocido para cada lector verdadero en que un verso, una línea de prosa, una idea o una historia repentinamente nos toca, de manera inesperada y profunda, revelando así algo oscuro, medio intuido, no declarado, algo que pertenece exclusivamente a ese lector para el que estaba destinado en secreto. Ese verso, esa oración o esa historia siempre nos interesará más que la cosa material, porque somos criaturas con una débil percepción; como los topos en el sol, nuestros sentidos nos traicionan, y aunque la lengua sea un instrumento incierto y poco fiable, es capaz, no obstante, de unos cuantos momentos milagrosos, de auxiliarnos para ver el mundo.

Los protagonistas de los romances de caballerías de don Quijote y de las novelas de Emma Bovary pueden ser débiles sombras de la cosa verdadera, pero aun así tienen suficiente poder para superar a sus lectores —por completo en el caso de Emma, de manera ambigua en el caso de Alonso Quijano— y los fuerzan a atacar molinos o habitar castillos románticos; o, como en el caso de Ana Karenina, a seguir el consejo de Flaubert y "vivir". Incluso si al final está la muerte.

Como Cervantes, Flaubert intuía el poder esencial de la ficción, su capacidad extraordinaria para recrear y transmitir nuestra experiencia de "la cosa en sí". También sabía que no necesariamente aprendemos los principios de nuestro comportamiento a través de la acción material sino de historias en las que ocurre este comportamiento, con sus muchas causas y consecuencias posibles. En el escenario que establece el texto, nos vemos comportarnos en una multitud de formas y podemos, como continuamente sucede, aprender algo de lo que vemos. En este sentido, la ficción es ejemplar, y si la aparente infinidad de tramas no termina con las posibilidades de nuestros tratos con el mundo, quizá una parte, cierto episodio o personaje, un detalle particular de una historia, iluminará el punto de inflexión de nuestras

vidas. Chesterton señaló que “en algún lugar, engastadas en un libro común, hay cinco o seis palabras para las que en realidad todo lo demás estará escrito”:[13] es en aquellas cinco o seis palabras donde los lectores buscan entender, de manera consciente o inconsciente, algo de sus propias circunstancias.

Los significados otorgados a las metáforas del lector —como viajero, como habitante de la torre de marfil, como devorador de libros— no se mantienen iguales por mucho tiempo. La larva de los libros cambia su significado del lector glotón del acertijo anglosajón al obediente comedor de palabras del Apocalipsis, de la deseosa Emma a la deseante Ana. Somos criaturas lectoras, ingerimos palabras, estamos hechos de palabras, sabemos que las palabras son nuestro medio de estar en el mundo, y es a través de las palabras que identificamos nuestra realidad y a través de ellas que nos identificamos a nosotros mismos.

* “Dicen que lo mejor es la vida, pero yo prefiero la lectura.”

1 Gustave Flaubert, carta a *Mlle.* Leroyer de Chantepie, 6 de junio de 1857, en *Correspondance*, ed. de Bernard Masson, Gallimard, París, 1979, p. 343. Flaubert aconseja a su amiga que lea a Montaigne, pero a mi parecer el consejo es válido en un sentido mucho más general.

2 “Quand le peuple ne croira plus à l’Immaculée Conception, il croira aux tables tournantes. Il faut se consoler de cela et vivre dans une tour d’ivoire. Ce n’est pas gai, je le sais; mais avec cette méthode, on n’est ni dupe ni charlatan.” En *Correspondance…, op. cit.*

3 Gustave Flaubert, “Le Bibliomane”. “Il aimait un livre, parce que c’était un livre; il aimait son odeur, sa forme, son titre. Ce qu’il aimait dans un manuscrit, c’était sa vieille date illisible, les lettres gothiques, bizarres et étranges, les lourdes dorures qui chargeaient les dessins; c’étaient ces pages couvertes de poussière, poussière dont il aspirait avec délice le parfum suave et tendre. C’était ce joli mot *finis*, entouré de deux amours, portés sur un ruban, s’appuyant sur une fontaine, gravé sur une tombe, ou reposant dans une corbeille, entre les roses et les pommes d’or et les bouquets bleus.

“Cette passion l’avait absorbé tout entier: il mangeait à peine, il ne dormait plus; mais il rêvait des jours et des nuit entières à son idée fixe, les livres. Il rêvait à tout ce que devait avoir de divin, de sublime et de beau, une bibliothèque royale, et il rêvait à s’en faire une aussi grande que celle d’un roi. Comme il respirait à son aise, comme il était fier et puissant lorsqu’il plongeait sa vue dans les immenses galeries où son œil se perdait dans les livres! Il levait la tête, des livres — il l’abaissait, des livres — à droite, à gauche, encore des livres.

“Il savait à peine lire.”

4 Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, sábado 12 de junio de 1852 (19 de junio en la edición de La Pléiade): “Je retrouve toutes mes origines dans le livre que je savais par cœur avant de savoir lire, *Don Quichotte*, et il y a de plus, par dessus, l’écume agitée des mers normandes, la maladie anglaise, le brouillard puant”. En *Correspondance…, op. cit.*

5 Gustave Flaubert, carta a Louise Colet, 22 de noviembre de 1852: “Ce qu’il y a de prodigieux dans Don Quichotte, c’est l’absence d’art et cette perpétuelle fusion de l’illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique. Quels nains que touts les autres à côté! Comme on se sent petit, mon Dieu!” En *Correspondance…, op. cit.*

6 Gustave Flaubert, carta a Guy de Maupassant, Croiset, 4 de mayo de 1880: “L’importance attachée à des niaiseries, le pédantisme de la futilité m’exaspèrent! Bafouons le chic !” En *Correspondance…, op. cit.*

7 Gustave Flaubert, *Madame Bovary:* “Ce qui le séduisait par-dessus tout, c’était le chic”. [*Madame Bovary*, trad. de Juan Ruiz Vila, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1993, p. 324.]

8 Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cap. IX: “Elle lut Balzac et George Sand, y cherchant des assouvissement imaginaires pour ses convoitises personnelles”. [*Madame Bovary, op. cit.*, p. 75.]

9 A. S. Byatt, “Scenes from a Provincial Life”, *The Guardian*, 27 de julio de 2002.

10 Charlotte Lennox, *The Female Quixote or the Adventures of Arabella* (1752), Pandora Press, Londres, 1986.

11 León Tolstói, *Anna Karenina*, trad. de Richard Pevear y Larissa Volokonsky, Viking Penguin, Nueva York, 2001. [*Ana Karenina*, trad. de Alfredo Santiago Shaw y Leoncio Sureda, Brugera, México, 1979, p. 96.]

12 Blakey Vermeule, *Why do we Care About Literary Characters?*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2010, pp. 246-247.

13 G. K. Chesterton, "Dombey and Son", en *Chesterton on Dickens*, intr. de Michael Slater, J. M. Dent and Sons, Londres, 1992.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a David McKnight y al consejo de la Universidad de Pennsylvania por invitarme a dictar las ponencias Rosenbach, lo que me llevó a escribir el presente volumen. Agradezco a muchos bibliotecarios en la Free Library, la Rosenbach Library, la Universidad de Pennsylvania Library y la Jewish Center Library of Philadelphia por su hospitalidad y generosidad durante mi visita. Debo un agradecimiento especial al P. Lucien-Jean Bord, jefe de bibliotecarios en la abadía de Saint-Martin en Ligugé, quien me guio generosamente por las estanterías y me ayudó con muchas sugerencias esenciales. Sobre todo agradezco a Jerry Singerman, quien con su inteligencia, erudición y amabilidad demostró que mis prejuicios contra los editores estaban vergonzosamente equivocados.

Índice analítico

Abel (personaje bíblico): 43
Abraham (personaje bíblico): 25
Abraham a Sancta Clara: 98, 101
Adán (personaje bíblico): 79
Agustín, san: 24-25, 28-29, 50, 52, 91, 98
    Dante y, 41, 42, 44-47;
    Escrituras reconciliadas con los clásicos paganos, 81-82
    sobre la lectura encarnada, 28, 54
    sobre las palabras y la lectura, 72-79
Amram (personaje bíblico): 17-18
Antonio, san: 27
Aquino: *véase* Tomás de Aquino, santo
Aristóteles: 12, 46, 66
Asurbanipal: 19

Balzac, Honoré de: 119,121
Bate, Jonathan: 85
Beatriz (Beatrice Portinari): 39, 40, 41
Bettelheim, Bruno: 97
Blades, William: 101n
Blake, William: 26
Boecio. 103
Borck, Caspar W. von: 86
Borges, Jorge Luis: 83
Bosco, el (Hyeronymus Bosch): 58, 60, 61, 62, 65
Botticelli, Sandro: 42
Bradley, A. C.: 74
Brant, Sebastian: 98, 99, 105
Browne, *sir* Thomas: 20

Browning, Robert: 72
Buenaventura, san: 24, 46, 47
Bulattal: 33
Bunyan, John: 26, 27
Burckhardt, Titus: 38
Byatt, A. S.: 119-120

Caín (personaje bíblico): 43
Carey, John: 71-72
Carr, Nicholas: 92
Carrión, Sem Tob de: 110
Carroll, Lewis: 93
Casiano, Juan: 40n
Cervantes, Miguel de: 107, 108-109, 120, 122
Chantepie, *madmoiselle* de: 115, 116
Chesterton, G. K.: 122
Churchill, Wiston: 63
Cicerón (Tulio): 12, 65, 111
Cixous, Hélène: 105
Clamanges, Nicolas de: 85
Coleridge, Samuel Taylor: 80, 83, 86
Colet, Louise: 118
Curtis, Tony: 105
Curtius, E. R.: 39, 39n-40n

Dahl, Roald: 103
Dante Alighieri: 34, 35-47, 50, 54-55, 64, 115, 39n-40n
    sentido de transitoriedad y, 50
    texto electrónico y, 53
Demócrito: 63, 67, 91
Derrida, Jacques: 80
Dido (personaje mitológico): 25, 98
Durero, Alberto: 98
Duvet, Jean: 23

Eco, Umberto: 97
Eliot, George: 59
Eneas (personaje mitológico): 25
Enkidu (personaje mitológico): 34
Enlil (dios mesopotámico): 31

Enmerkar: 19
Erasmo: 84, 90, 99-100
Estacio: 39, 40, 46
Eva (personaje bíblico): 24, 79
Ezequiel (personaje bíblico): 22, 24

Ficino, Marsilio: 66-67, 69
Filón de Biblos: 24
Flaubert, Gustave: 115-118, 122, 115n
Forster, E. M.: 52
Frye, Northrop: 78

Galileo Galilei: 40-41
Gérard, Jean Ignace Isidore: *véase* Grandville, J. J.
Gielgud, John: 73, 76
Gilgameš (personaje mitológico): 29-32, 34, 55
Goethe, Johann Wolfgang von: 66, 87
Goya, Francisco: 108
Gramsci, Antonio: 88-91
Granada, Luis de: 17
Grandville, J. J. (Jean Ignace Isidore Gérard): 94, 95, 96, 98, 106
Greenblatt, Stephen: 77n, 83
Gründgens, Gustav: 73, 87-88

Habacuc (personaje bíblico): 22
Handke, Peter: 68-69
Heráclito: 15
Herberay, Nicholas de: 96-97, 121
Herder, Johann Gottfried: 86
Herodes, rey: 18
Hildegarda de Bingen: 9
Hipócrates: 63
Hitler, Adolf: 71
Hölderlin, Friedrich: 67
Hooke, Richard: 101, 102
Horacio: 39, 116
Hubbard, John: 48
Hugo, Victor: 70

Ibn al-Arabī: 49

Jacob (personaje bíblico): 25
James, C. L. R.: 90
James, Henry: 70n
Jasón (personaje mitológico): 43
Jerónimo, san: 65
Jesús: 18, 44n
Jocabed (personaje bíblico): 17-18
Juan, san: 20, 22, 23, 104
Judío errante (personaje legendario): 43
Jung, Carl Gustav: 67

Kafka, Franz: 89, 91
Keller, Wolfgang: 86-87
Kyd, Thomas: 77

Le Goff, Jacques: 84
Lea (personaje bíblico): 63n
Lennox, Charlotte: 120
León, fray Luis de: 57
Leopardi, Giacomo: 67

Mallarmé, Stéphane: 88, 120
Manilio: 39
Mann, Klaus: 87
Marcos, san: 107
María (personaje bíblico): 17
Maupassant, Guy de: 118
Milton, John: 47
Moisés (personaje bíblico): 16, 17, 18, 22
Monroe, Marilyn: 105
Montaigne, Michel de: 51-52, 67-68, 91, 115n
Montreuil, Jean de: 85
Moore, George: 72
Müthel, Lothar: 87

Nashe, Thomas: 77
Naudin, Bernard: 114
Nietzsche, Friedrich: 11
Ninurta (dios mesopotámico): 31
Nooteboom, Cees: 49-50, 51, 52
Nuttal, A. D.: 86

Oleario, Pablo (Jacob Wimpfeling): 98, 100
Ortega y Gasset, José: 72

Pablo, san: 103
Pamuk, Orhan: 48
Parker, Dorothy: 105
Pascal, Blaise: 51
Petrarca: 50
Pierrot, Alain: 54
Platón: 66, 106, 110, 111, 122
Plotino: 20
Priest, Alexander Barclay: 99
Propercio: 39

Quevedo, Francisco de: 69

Rabelais, François: 67
Racine, Jean: 103
Raquel (personaje bíblico): 63n
Riess, Curt: 87

Sainte-Beuve, Charles-Augustin: 70, 91
Sand, George: 119
Santiago de Compostela: 45
Sarkozy, Nicolas: 105
Sarzana, Jean: 54
Saturno (dios romano): 63, 65n, 66
Séneca: 71
Shakespeare, William: 69, 74, 75, 76-82, 90
    Tercer Reich y, 86-87
    torre de marfil y, 85, 91
Simón el estilita: 64
Sîn-lēqi-unninni: 31
Slavitt, David: 104
Smith, Logan Pearsall: 115
Sócrates: 121-122
Stendhal: 103
Stevenson, Robert Louis: 55, 98
Stoppard, Tom: 83
Sue, Eugène: 119,121

Tolstoi, Lev: 120
Tomás de Aquino, santo: 44, 46, 63n, 78, 84
Tomás de Kempis: 95

Ulises (personaje mitológico): 43, 45, 54-55, 64-65

Vermeule, Blakely: 121
Vigny, Alfred de: 70
Virgen María: 13, 17-18
Virgilio: 25, 35, 39-41, 46, 81n

Weigel, Johann Christoph: 101
Wimpfeling, Jacob: *véase* Oleario, Pablo
Woolf, Virginia: 91

Alberto Manguel nació en Buenos Aires en 1948 y ha residido en media docena de países, entre ellos Israel, Canadá (del que es ciudadano), Tahití y actualmente Francia. Es autor de libros singulares, como la *Guía de lugares imaginarios* (junto con Gianni Guadalupi), *Una historia de la lectura* y *Leer imágenes: una historia privada del arte*, así como de diversas antologías; el Fondo publicó en 2010 *Sol Jaguar*, su compilación de cuentos sobre México.

Contents

1. Portada
2. Introducción
3. 1. El lector como viajero: la lectura como reconocimiento del mundo
    1. El libro del mundo
    2. El viaje por el texto
    3. El camino de la vida
    4. Viajar por la red
4. 2. El lector en la torre de marfil: la lectura como alienación del mundo
    1. La torre de la melancolía
    2. El príncipe estudioso
    3. La torre de vigilancia
5. 3. La larva de los libros: el lector como inventor del mundo
    1. La criatura hecha de libros
    2. El lector embrujado

6. Conclusión: Leer para vivir

7. Agradecimientos

8. Índice analítico

1. Portada

2. Portadilla

3. Legal

4. Inicio

Page List

1. 5

2. 6

3. 9

4. 10

5. 11

6. 12
7. 13
8. 14
9. 15
10. 16
11. 17
12. 18
13. 19
14. 20
15. 21
16. 22
17. 23
18. 24
19. 25
20. 26
21. 27

22. 28

23. 29

24. 30

25. 31

26. 32

27. 33

28. 34

29. 35

30. 36

31. 37

32. 38

33. 39

34. 40

35. 41

36. 42

37. 43

38. 44

39. 45

40. 46

41. 47

42. 48

43. 49

44. 50

45. 51

46. 52

47. 53

48. 54

49. 55

50. 56

51. 57

52. 58

53. 59

54. 60

55. 61

56. 62

57. 63

58. 64

59. 65

60. 66

61. 67

62. 68

63. 69

64. 70

65. 71

66. 72

67. 73

68. 74

69. 75

70. 76

71. 77

72. 78

73. 79

74. 80

75. 81

76. 82

77. 83

78. 84

79. 85

80. 86

81. 87

82. 88

83. 89

84. 90

85. 91

86. 92

87. 93

88. 94

89. 95

90. 96

91. 97

92. 98

93. 99

94. 100

95. 101

96. 102

97. 103

98. 104

99. 105

100. 106

101. 107

102. 108

103. 109

104. 110

105. 111

106. 112

107. 113

108. 114

109. 115

110. 116

111. 117

112. 118

113. 119

114. 120

115. 121

116. 122

117. 123

118. 124

119. 125

120. 126

121. 127

122. 128

123. 129

1. Portada
2. Introducción
3. 1. El lector como viajero: la lectura como reconocimiento del mundo
    1. El libro del mundo
    2. El viaje por el texto
    3. El camino de la vida
    4. Viajar por la red
4. 2. El lector en la torre de marfil: la lectura como alienación del mundo
    1. La torre de la melancolía
    2. El príncipe estudioso
    3. La torre de vigilancia
5. 3. La larva de los libros: el lector como inventor del mundo
    1. La criatura hecha de libros
    2. El lector embrujado
6. Conclusión: Leer para vivir
7. Agradecimientos
8. Índice analítico